N° 2 Série spéciale (sans périodicité) Juillet 1943

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

RAPPORTS ET COMMUNICATIONS

Nouvelles musicologiques. — Bibliographie.
Bibliographie musicale. — Périodiques. — Séances de la Société.
Nécrologie.

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, rue de Seine, 33
PARIS (VIe)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boëtie, Paris VIIIe

Président-Fondateur : Lionel DE LA LAURENCIE (1861-1933).
Président : M. Léon VALLAS.
Vice-Présidents : MM. Paul-Marie MASSON et J.-G. PROD'HOMME.
Trésorier-intérimaire : M. Martial DOUËL.
Secrétaire général : M. Eugène BORREL.

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est au *minimum* de 30 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 40 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'etranger, et de 1.000 francs une fois versés pour les membres donateurs.

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite des *Rapports et Communications* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

Les cotisations doivent être adressées uniquement au compte de *chèques-postaux* de M. DOUËL, trésorier, 14, rue Wilhem, Paris (XVIe), compte 627-08 Paris.

Souscriptions et vente au numéro des fascicules spéciaux, non périodiques :

LIBRAIRIE FISCHBACHER,
33, rue de Seine, Paris (VIe).

Prix de la souscription, pour 1943 :
(Pour les personnes étrangères à la Société française de Musicologie) :

Paris, Départements, Colonies : 60 fr. — Etranger : 75 fr.

Le Numéro 1, spécial : 40 fr.
Étranger : n° 1 : 50 fr.





LE « PRÉLUDE PASTORAL »

D'EMMANUEL CHABRIER.

Le samedi 27 avril 1889, dans l'ancienne Salle Pleyel de la rue Rochechouart, la Société Nationale de Musique clôturait sa dix-huitième saison par un beau concert d'orchestre, entièrement composé de premières auditions. Il y avait au programme, à côté d'œuvres telles que *La Procession* de César Franck et la *Rhapsodie basque* de Charles Bordes, deux morceaux d'Emmanuel Chabrier, groupés dans un même numéro sous la forme suivante :

A. *Prélude pastoral.*
B. *Marche joyeuse* (1).

Ces deux morceaux, dirigés par l'auteur, paraissent avoir été fort goûtés du public, s'il faut en croire le compte rendu de Julien Tiersot, publié dans *le Ménestrel* du 5 mai 1889 : « Quant aux deux morceaux de M. Chabrier, *Prélude pastoral* et *Marche joyeuse*, ils ont été la joie de la soirée : impossible d'avoir plus de verve, de gaieté, de vie ; le dernier morceau, avec ses sonorités imprévues, dont l'exagération même produisait des effets comiques, a été bissé avec fracas. Ceux qui ont assisté à ce concert ne diront plus qu'on s'ennuie à la Société Nationale. »

De ces deux œuvres, la seconde, *Marche joyeuse*, est bien connue. Primitivement intitulée *Marche française* et dédiée à Vincent d'Indy, elle a reçu le titre définitif de *Joyeuse marche*. Sous ce titre, elle a été exécutée aux Concerts Lamoureux le 16 février 1890 et

---

(1) Il n'est pas sans intérêt de rappeler le reste du programme, dont les deux pièces de Chabrier occupent le numéro 4 : 1. *Hamlet*, poème symphonique de Giulio Alary ; 2. *La Procession*, la célèbre mélodie de César Franck (sur un poème de Brizeux) ; 3. *La Nuit de Décembre*, poème symphonique de Pierre de Bréville ; 5. *Rhapsodie basque*, pour orchestre et piano, de Charles Bordes ; 6. *Sita*, prélude et scène 1re du 3e acte, d'André Gédalge ; 7. *Marche du Sacre de Charles VII*, extraite de la *Jeanne d'Arc* de Paul Vidal.

publiée la même année par l'éditeur Enoch. On la joue encore assez fréquemment dans nos grands concerts du dimanche.

Mais l'autre morceau, *Prélude pastoral*, n'a plus été joué depuis le concert de 1889, et les biographes de Chabrier n'en parlent que d'une manière assez évasive. A-t-il été publié ? A-t-il même été conservé en manuscrit ? Il y a là un petit problème d'une certaine importance, puisqu'il s'agit d'une œuvre de la maturité de Chabrier.

***

Les deux morceaux du concert de la Société Nationale, le *Prélude* et la *Marche*, étaient mentionnés sur le programme comme donnés en « première audition ». En réalité ils avaient été déjà exécutés en province, par l'Association artistique des Concerts populaires d'Angers, le 4 novembre 1888, sous la direction de l'auteur.

Chabrier était avantageusement connu du public angevin. Quatre ans auparavant (le 26 octobre 1884), il avait dirigé un concert à l'Association artistique et y avait fait applaudir *España* (1). Le concert du 4 novembre 1888 était presque uniquement composé de ses œuvres (2) et comprenait, avec une nouvelle exécution d'*España*, les premières auditions de *Habanera*, de la *Suite pastorale* pour orchestre et des deux œuvres données quelques mois après au public parisien de la Société Nationale, *Prélude pastoral* et *Marche française* (titre primitif de *Joyeuse marche*). « Ces deux morceaux sont inédits, disait la *Notice explicative du programme*. L'auteur les entendra lui-même pour la première fois à Angers » (3).

Sur le *Prélude pastoral*, la presse d'Angers, que les biographes de Chabrier auraient pu consulter avec profit, est heureusement moins laconique que celle de Paris. Dans un compte rendu publié par la revue *Angers-Artiste* (10 novembre 1888, p. 84), on lit, sous la signature de Louis de Romain : « Le *Prélude* est une superbe page instrumentale, bâti sur un motif remarquablement conduit et

(1) Dès 1881, il est mentionné (à la date du 10 mars) comme membre honoraire du Comité d'*Angers-Revue*, dont faisaient également partie des musiciens tels que Fauré, Franck, d'Indy et Messager.

(2) Les autres morceaux étaient : l'Ouverture de *Guillaume Tell* de Rossini, l'Adagietto de l'*Arlésienne* de Bizet, et un *Divertissement* de Mozart.

(3) *Bulletin officiel de l'Association artistique des Concerts populaires d'Angers*, 1er novembre 1888 (p. 19). — L'affiche de ce concert a figuré, sous le numéro 234, à l'Exposition Emmanuel Chabrier, organisée au foyer de l'Opéra-Comique en janvier-février 1941. Chabrier l'avait envoyée à sa femme le 2 novembre 1888 (Cf. Desaymard, *Emmanuel Chabrier d'après ses lettres*, 217).

savamment contrepointé. On y trouve des effets d'orchestre d'une ampleur et d'une plénitude indiquant l'étude des œuvres de Richard Wagner. Il n'a d'ailleurs aucun rapport avec la *Marche Française* qu'il précède et domine d'une majestueuse hauteur... ».

Le Patriote de l'Ouest, quotidien angevin, publiait dans son numéro du 9 novembre 1888 une « Chronique musicale » signée Epheyre, où le compte rendu du concert se terminait ainsi : « ... pour dire mes préférences, j'aime dans la *Suite Pastorale* les trois premiers morceaux, excellents de tout point (1) ; j'aime la *Marche française*, bouffonnerie savante, où l'*avant-deux* de Bullier prend une allure épique ; j'aime enfin, par-dessus tout, le *Prélude pastoral*, page superbe, dont les sonorités wagnériennes ne diminuent en rien notre estime pour la puissance si personnelle du maître français. Nos musiciens ont compris sa valeur. Sous sa direction énergique et claire, ils se sont surpassés. Il faut un orchestre de premier ordre pour venir à bout d'une musique aussi compliquée. »

Ces appréciations si flatteuses augmentent notre curiosité et nous donnent le désir de connaître ce mystérieux *Prélude*, ne fût-ce que par une version pour piano, comme celle qui existe de *Joyeuse Marche*. Effectivement, il a existé pour le *Prélude pastoral*, comme pour la future *Joyeuse Marche*, une version de piano. Et celle-ci a été même, pour les deux morceaux, la première version, comme nous l'apprend Georges Servières, biographe de Chabrier, d'après une notice rédigée par Charles Malherbe pour un programme des Concerts Colonne : « Le Conservatoire de Bordeaux avait demandé à Chabrier deux pièces de lecture à vue pour les élèves femmes (des classes de piano). Le compositeur écrivit à cette intention *Prélude pastoral* et *Marche française* ; mais ces compositions furent reconnues trop difficiles pour la force moyenne des concurrentes. L'auteur reprit ses esquisses et les orchestra. Ces deux morceaux furent exécutés à Angers pendant la saison 1888, puis le 27 avril 1889 à la Société nationale. » (2)

---

(1) C'est-à-dire *Idylle*, *Danse villageoise* et *Sous bois*.

(2) Servières, *Emmanuel Chabrier* (1912), p. 88. Le biographe de Chabrier déclare avoir tiré ces renseignements d' « un des programmes analytiques » que Charles Malherbe rédigeait pour les Concerts Colonne. Je crois devoir reproduire ici ce document devenu rare et peu accessible, dont le récit romancé n'inspire qu'une médiocre confiance et contient plusieurs erreurs de détail discrètement corrigées par Servières. Il se trouve dans le programme du concert où l'orchestre du Châtelet joua pour la première fois *Joyeuse Marche* (le 20 décembre 1908).

« Cette *Joyeuse Marche*, écrit Malherbe..., est née d'un malentendu peut-

Une recherche a été faite récemment au Conservatoire de Bordeaux ; mais elle n'a donné aucun résultat, comme il fallait s'y attendre. Il est peu vraisemblable que Chabrier ne soit pas rentré en possession des deux pièces manuscrites qui n'avaient pu être utilisées pour le concours. Il n'est guère probable non plus que Chabrier ait détruit cette version pour piano du *Prélude pastoral.* Une heureuse rencontre la fera peut-être découvrir parmi d'autres manuscrits du musicien.

Que le *Prélude pastoral* ait pour origine un morceau de piano plus ou moins analogue à ceux des *Pièces pittoresques,* c'est ce qui semble confirmé par le passage suivant d'une lettre inédite de Chabrier, du 16 septembre 1888 (1) : « J'orchestre ou réorchestre six morceaux : la *Marche française* et l'*Andante* en fa, deux morceaux qui feront de l'effet *pour moi,* ce qui est déjà beaucoup, et que je ferai jouer à la *Nationale* et peut-être autre part, — mais pas chez Lamoureux, car je ne puis me reproduire chez lui qu'avec une grosse affaire ; puis *Idylle, Scherzo-Valse, Sous bois,* et *Danse villageoise.* Je compte réunir en *Suite* ces 4 morceaux, — et, comme dans toutes les suites, il y aura des numéros portant plus les uns que les autres. Le seul moyen d'arriver à faire aimer les morceaux *délicats,* c'est encore de les encadrer au milieu des autres. Il me faut 3 semaines pour orchestrer ces 6 morceaux ; mon avis, et il me suffit, est que je ne perds pas de temps. » Le titre *Andante en fa* désigne évidemment le *Prélude pastoral* et montre bien que cette œuvre forme un tout

---

être volontaire, dont l'histoire, inconnue du public, ne manque pas d'originalité comique. C'était en 1889 *(sic),* le Conservatoire de Bordeaux avait demandé à Chabrier deux morceaux de lecture à vue pour les jeunes élèves de la classe de piano. Le compositeur se met à l'œuvre et apporte triomphalement deux pièces : *Prélude pastoral* et *Marche française,* toutes deux intéressantes certes, remarquables même, mais semées de telles difficultés, qu'à peine exécutables à quatre mains, elles étaient impossibles pour deux.

« Chabrier parut tout étonné que les jeunes Bordelaises fussent arrêtées par des obstacles qu'il surmontait avec aisance ; peut-être, au fond, avait-il voulu simplement effarer le directeur, et « se payer la tête » des élèves. La vérité est que les morceaux, forcément inutilisés à Bordeaux, furent portés à Paris chez l'éditeur Enoch, et reçurent de lui, comme bien on pense le plus favorable accueil *(sic).* Peu après, Chabrier instrumentait l'un d'eux *(sic),* la marche, qu'il appela désormais *Joyeuse Marche,* et dont la première audition avec orchestre fut donnée à la Société Nationale, sous la direction de Vincent d'Indy *(sic),* à qui l'œuvre fut dédiée. »

(1) Cette lettre à Georges Costallat est datée simplement : « Tours, 16 septembre ». Mais, d'après le contexte, elle ne peut être que de 1888. Elle m'a été aimablement communiquée par M. Lucien de Lacour, gendre et successeur de Costallat.

indépendant, non pas un simple prélude *à* la marche (1). D'autre part, la lettre de Chabrier nous donne la date de composition de la version orchestrale : septembre 1888.

Si une brève pièce de piano a pu être perdue ou même détruite, comment se fait-il que cette version orchestrale et son matériel n'aient pas été conservés ni retrouvés depuis le concert du 27 avril 1889, donné à Paris par la Société Nationale de Musique ? Jusque-là le *Prélude* et la *Marche*, bien que n'ayant pas de lien entre eux, étaient demeurés inséparables : présentés conjointement lors du concert d'Angers, ils le sont encore à la Société Nationale de Paris. Mais ensuite on n'entend plus parler du *Prélude*, et c'est la *Marche* seule, sous le titre de *Joyeuse marche*, qui poursuit sa carrière dans les concerts. Elle est exécutée aux Concerts Lamoureux le 16 février 1890 et publiée la même année par l'éditeur Enoch. Dans une lettre du 6 octobre 1889, adressée au ténor Van Dyck, Chabrier parle même de la marche comme si elle avait été orchestrée spécialement pour Lamoureux : « ... je lui ai instrumenté une *Marche* très cocasse, qu'il jouera pendant la saison » (2). Quant au *Prélude pastoral*, il ne semble pas que le musicien ait fait aucune démarche auprès de Lamoureux pour le faire exécuter avec *Joyeuse marche* ou dans un autre concert (3).

Qu'est donc devenu le *Prélude* après le concert de la Société Nationale de Musique ? Sur ce point, Georges Servières, dans sa biographie, a gardé le silence ; et le fervent chabriériste Joseph Desaymard a commis une confusion assez étonnante de sa part. « Quant à *Prélude pastoral*, écrit-il (4), il a eu pour aboutissement une *Suite pastorale* pour orchestre où l'on retrouve quatre des *Pièces pittoresques* pour piano ». Ce terme vague d' « aboutissement » qui, pour le lecteur non prévenu, dissimule à peu près la difficulté, ne fait au contraire que la souligner pour qui vient de suivre l'historique de la question. La *Suite pastorale* ne peut pas être l'aboutissement du *Prélude pastoral*, puisque les deux œuvres ont été données conjointement et en première audition au concert de 1888

(1) D'ailleurs, elle est citée ici après la marche. Si l'on exécute à la suite *Prélude pastoral* et *Joyeuse Marche*, il faut se garder d' « enchaîner » les deux œuvres.

(2) Lettre reproduite dans Desaymard, *Emmanuel Chabrier d'après ses lettres* (1934), p. 193.

(3) Il n'en est pas question dans les lettres inédites à Lamoureux que M[lle] Renée Girardon a présentées à la Société Française de Musicologie dans la séance du 20 mai 1942.

(4) *Ibid.*, p. 285.

à Angers, d'une part le *Prélude* suivi de la *Marche frnçaise*, et d'autre par la *Suite pastorale*, comprenant déjà, comme dans l'édition définitive, les quatre morceaux transcrits des *Pièces pittoresques* de piano de 1881, à savoir *Idylle*, *Danse villageoise*, *Sous bois* et *Scherzo-Valse*. Si même Chabrier avait voulu réunir le *Prélude* à la *Suite pastorale*, il avait une belle occasion de le faire. Il ne l'a pas fait, et le *Prélude* a été réuni à la *Marche*, tant pour le concert d'Angers que pour le concert parisien de la Société Nationale. Donc, contrairement à l'affirmation de M. Desaymard, il n'y a rien de commun entre notre *Prélude* et la *Suite*, si ce n'est l'épithète de « pastoral ».

Ainsi la question reste entière : Qu'est devenu le *Prélude pastoral* après le concert de la Société Nationale de Musique ?

Sur le programme du concert, dont au moins un exemplaire a été conservé (1), le titre *Prélude pastoral* porte un signe de renvoi à une note ainsi conçue (2) : « Edité chez Enoch et Costallat, 27, boulevard des Italiens. » La maison d'édition Enoch, qui depuis a été séparée de la maison Costallat, existe toujours à la même adresse, et se trouve actuellement dépositaire de presque toutes les œuvres éditées de Chabrier. Or, le *Prélude pastoral* n'y a jamais été publié (pas plus que chez Costallat), tandis que *Joyeuse marche* a paru chez Enoch dès 1890, l'année même de son exécution aux Concerts Lamoureux. La note du programme se rapportait évidemment aux deux œuvres. Mais, comme le signe de renvoi se trouve en face du titre de la première, on peut en conclure que Chabrier avait bien l'intention de publier très prochainement le *Prélude pastoral* et qu'il en était satisfait comme d'une œuvre ayant atteint sa forme définitive.

Pourquoi ne l'a-t-il pas publié en même temps que la *Marche ?* Pourquoi ne l'a-t-il pas fait jouer chez Lamoureux, avec la *Marche*, au concert de 1890 ? Avait-il subitement décidé de l'utiliser dans une œuvre ultérieure, par exemple dans ce drame de *Briséis*, auquel il travaillait alors ? Nous ne le savons pas. Peut-être trouvera-t-on quelque jour l'explication dans la correspondance de Chabrier (3).

---

(1) La collection complète des programmes de la Société Nationale de 1871 à 1938 a été déposée à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris par M. Pierre de Bréville, dernier président (jusqu'à ce jour) de la Société.

(2) Il n'y a que deux renvois de ce genre sur le programme. Le premier concerne *La Procession* de César Franck (« Edité chez Bruneau et C[ie], 7, rue Meyerbeer »).

(3) Il n'y a aucun renseignement sur ce point dans la correspondance

Cependant, puisque l'œuvre a été exécutée à Angers et à Paris, il y avait, en manuscrit, une partition d'orchestre utilisable et un matériel d'orchestre. Que sont devenus cette partition et ce matériel, qui ne se trouvent pas chez les éditeurs? C'est la question essentielle, et, au point de vue musical, la seule qui importe vraiment.

***

Un heureux hasard est venu apporter la réponse à cette question. J'ai eu la bonne fortune de retrouver la partition autographe du *Prélude pastoral* dans un petit groupe de manuscrits musicaux appartenant à Mme Robert Brussel. Ces manuscrits proviennent de la succession du regretté critique musical du *Figaro*, qui était un ami personnel de la famille Chabrier. La Société Française de Musicologie m'avait demandé de les examiner et de faire connaître dans une de nos séances ce qui méritait d'être signalé aux historiens. C'est ainsi que j'ai pu présenter à la Société, dans la séance du 24 juin 1942, un *Album* autographe de morceaux de piano composés par Chabrier de 1849 (il avait alors huit ans) à 1855. Quant au *Prélude pastoral*, les recherches historiques nécessaires m'ont amené à en différer la présentation jusqu'à la séance du 28 janvier 1943.

Dans cette séance, j'ai pu enfin faire connaître le *Prélude* à la Société Française de Musicologie et même en donner quelque idée au piano d'après la partition d'orchestre autographe, obligeamment prêtée par Mme Robert Brussel. Cette exécution était précédée du commentaire historique qui est reproduit au début du présent article, et dont j'ai publié l'essentiel dans l'*Information musicale* du 5 février 1943 sous le titre : *Une œuvre d'orchestre inédite de Chabrier*.

Le manuscrit du *Prélude* comprend 20 pages de grand format musique ordinaire (35 centimètres sur 27 environ), rayées à 26 portées. Il est entièrement de la main de Chabrier, et écrit au crayon, selon l'habitude du musicien, mais avec un crayon très noir et très dur, qui fait ressortir la perfection minutieuse de la calligraphie musicale.

Cette partition est reliée en un seul volume avec le manuscrit, également autographe et au crayon, de la *Marche française*, devenue depuis *Joyeuse marche*. Un feuillet de garde, qui porte la signature de

---

déjà publiée, ni dans les lettres inédites que les deux maisons d'édition ont eu l'extrême obligeance de me communiquer.

Chabrier, prouve que les deux œuvres étaient déjà réunies dans un même cahier du vivant de l'auteur, comme elles ont figuré sous un même numéro au programme des premières auditions d'Angers et de Paris.

Le feuillet de garde, qui est du même papier-musique que le reste du volume, porte les inscriptions suivantes :

1. PRÉLUDE
2. MARCHE FRANÇAISE
(orchestre)

Emm. CHABRIER.

Le mot *Prélude* est d'une écriture nettement différente de celle qui est employée à la ligne suivante pour le titre *Marche Française*. On dirait qu'il a été inscrit après coup, et que le titre du premier morceau a d'abord été laissé en blanc. Non seulement l'écriture est plus négligée et plus cursive, mais la forme des lettres (notamment le *P* et le *d*) fait songer à une autre main que celle de Chabrier (1). Tout se passe comme si Chabrier avait primitivement voulu donner à ce morceau un titre qui n'aurait nullement comporté le mot « prélude ». Effectivement, au moment où il écrivait l'orchestration, il le désigne, dans une lettre citée plus haut, par les mots « l'*Andante en fa* ». Mais la première page de la partition porte, de la main de Chabrier, le titre de *Prélude*, qui était définitivement adopté, comme on va le voir, dès les préparatifs du concert d'Angers.

L'épithète *pastoral* ne figure pas sur le manuscrit autographe, bien qu'elle se trouve dans les programmes des concerts d'Angers et de Paris, ainsi que dans la correspondance de Chabrier avant la première audition (2). Mais qu'il s'agisse bien du *Prélude pastoral*, cela ne fait aucun doute. Le seul fait que le *Prélude* se trouve réuni à la *Marche*, sur la partition autographe comme dans les deux premières auditions d'Angers et de Paris, serait une preuve suffisante. D'autre part, la revue *Angers-Artiste* du 4 novembre 1888 contient une « Notice analytique du 4e concert populaire », qui donne

---

(1) Cette impression se confirme si l'on compare le mot *Prélude*, inscrit sur le feuillet de garde, avec le même mot, indubitablement autographe, qui figure sur la première page de la partition.

(2) « Demain matin..., nouvelle répétition ; nous verrons le *Prélude pastoral, Habanera*, et *España* ». (Lettre à sa femme, du 2 novembre 1888, le lendemain de son arrivée à Angers. — Desaymard, *Emmanuel Chabrier d'après ses lettres*, p. 218).

une description du *Prélude* parfaitement concordante avec le texte de notre manuscrit : « *Prélude. Moderato assai* (en *fa* majeur). Très intéressante est l'exposition de l'idée mélodique avec les deux clarinettes d'abord, puis toute l'harmonie, puis le quatuor ». Ainsi la preuve est faite.

Le volume qui réunit les deux partitions autographes du *Prélude* et de la *Marche* a une reliure assez elégante, dont le dos est en toile grise et les plats en carton jaspé. Sur le plat correspondant à la page de titre est collée une large étiquette de cuir rouge, portant en lettres dorées cette inscription :

EMMANUEL CHABRIER

PRÉLUDE
ET MARCHE FRANCAISE

PARTITION

On pourrait penser que cette reliure a été exécutée par les soins de M. Robert Brussel ou de la famille Chabrier. Il n'en est rien. C'est Chabrier lui-même qui l'a fait faire, très peu de temps après la composition des manuscrits. Nous en avons la preuve dans une lettre inédite dont un passage fait précisément allusion à cette reliure et mentionne même le nom du relieur. « Costallat, écrit Chabrier, devrait passer de suite à la maison, et prendre, sur mon cartonnier en bois blanc (dans mon bureau), la partition orch. (reliée par Maillet) du *Prélude pastoral* et de la *Marche joyeuse*. C'est, ou *sur* le cartonnier, ou dans les coulisseaux du dessous, près du *Roi* et de *Gwendoline*. — *Puis*, vous me feriez copier d'urgence par Pothier ces 2 morceaux : je ne peux pas conduire avec cette musique au crayon. — Il me faut ça pour *samedi* (le 20) *au plus tard*. Réponse. » (1)

(1) Cette lettre, adressée à l'éditeur Enoch, n'est pas datée, sinon par le simple mot « Vendredi ». Mais, d'après plusieurs indications précises du contexte, on peut affirmer avec certitude qu'elle a été écrite le vendredi 12 avril 1889. A noter les titres *Prélude pastoral* et *Marche joyeuse* (comme au concert de Paris), au lieu des titres *Prélude et Marche française*, inscrits sur la reliure, qui paraît avoit été faite avant le concert d'Angers.

« Je ne peux pas conduire avec cette musique au crayon ». Cela veut-il dire que Chabrier ne s'est jamais servi de sa partition autographe pour diriger l'orchestre, à aucun des deux concerts où a été exécuté le *Prélude pastoral ?* Il semble bien que cela veuille dire exactement le contraire, surtout si l'on considère la date de la lettre. « Je ne peux pas » comporte deux interprétations également acceptables. Ou bien : « J'en suis incapable, inutile d'essayer » ; ou bien : « C'est trop pénible pour moi, j'ai essayé, mais je ne veux plus recommencer ». C'est ce dernier sens qui convient ici. Quand Chabrier écrit ces lignes, le 12 avril 1889, pour obtenir une copie à l'encre, il a déjà conduit le *Prélude* et la *Marche* au concert d'Angers (novembre 1888), donc sur la partition au crayon. Il doit, diriger encore ces œuvres à la Société Nationale le samedi 27 avril 1889, et il réclame la partition à l'encre pour le samedi 20, huit jours avant le concert.

L'a-t-il obtenue à la date fixée ? L'a-t-il même jamais reçue ? Il y a de fortes raisons d'en douter. On n'a pas réussi à retrouver cette copie, même après les plus récentes recherches, qui paraissent bien être définitives. D'autre part, un billet inédit adressé par Chabrier à l'éditeur Costallat, mais malheureusement non daté (1), contient la phrase suivante, sans autre explication : « Pour l'orchestre à l'encre, je m'arrangerai. Ne pleurez pas. » Cette phrase s'accorde à merveille avec la demande faite précédemment par Chabrier. Le contexte permet d'adopter comme date la seconde quinzaine d'avril 1889, peu avant le concert du 27 (2). S'il en est ainsi, Chabrier a dirigé le *Prélude pastoral* sur la partition autographe au concert de la Société Nationale, comme il l'avait fait précédemment pour le concert d'Angers.

L'examen du manuscrit révèle d'ailleurs que cette partition a servi pour diriger l'orchestre. Chabrier, selon l'usage des chefs d'orchestre, y a inscrit de larges indications au crayon bleu, marquant pour chaque page les nuances générales ou les instruments à mettre en relief. Comme il n'y a eu en tout que deux exécutions du *Prélude*, il est infiniment probable que la copie à l'encre n'a jamais

---

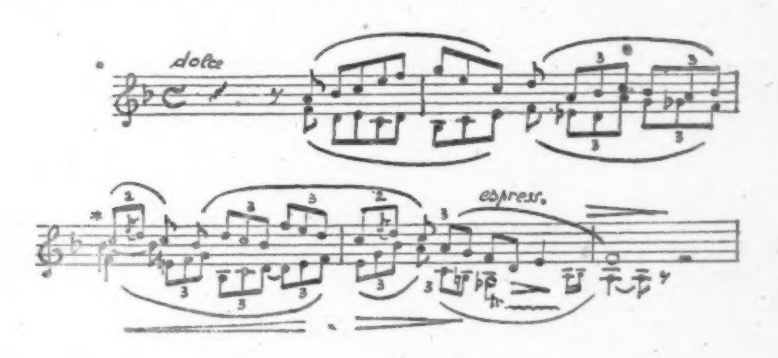
(1) Ce billet fait partie d'une série de lettres appartenant à Mme de Lacour, fille de Georges Costallat, qui m'ont été aimablement communiquées par M. de Lacour.

(2) Costallat est à ce moment à Etretat, sans doute pour les fêtes de Pâques, qui tombait cette année-là le 21 avril. (« Que les galets d'Etretat vous soient légers », écrit Chabrier à la fin de sa lettre).

été faite et que le manuscrit autographe est le seul texte qui existe de cette œuvre (1).

Le *Prélude pastoral* débute et conclut très nettement dans le ton de *fa* majeur. Il comprend 77 mesures, généralement à quatre temps, souvent sous la forme 12/8. Le mouvement indiqué au début (sans numéro de métronome) est *Moderato assai*. L'orchestration comporte, outre le quintette des cordes, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons, 2 cors en *fa*, 2 « pistons » en *ut* (sans trompettes), 3 trombones, 2 timbales et une harpe.

L'atmosphère harmonique est d'abord donnée pianissimo, en une mesure et demie, par la timbale et les bassons, auxquels se joignent la harpe et les trombones, et enfin les cors. Puis, sur une pédale de tonique (violoncelles et contrebasses), la première phrase mélodique est exposée par les deux clarinettes sous la forme suivante (transcrite en sons réels) (2) :



Cette phrase est reprise par l'ensemble des bois (et les cors). Puis, dans le même ton, une deuxième idée apparaît, *dolce ma sostenuto*, d'abord confiée aux cordes (3) :

(1) Cette précieuse partition n'a nullement été mise sous le boisseau par son propriétaire. Elle a même figuré à diverses expositions, notamment à Lucerne et à Francfort, sous le titre de *Prélude inédit*. Il est singulier que personne n'ait eu la curiosité de l'identifier, pas même M. Robert Brussel, qui comptait cependant parmi les plus authentiques « chabriéristes ».

(2) Mesure 2 et suivantes. Le *si* bémol intercalé entre les deux clarinettes (à l'endroit marqué par l'astérisque) est fait par le hautbois et par la harpe.

(3) Mesures 11-13.



Ce motif jouera le principal rôle dans la suite du morceau, où reparaissent d'ailleurs, çà et là, des fragments de la première phrase, notamment sa conclusion. L'ensemble se développe avec une belle continuité, comme une sorte de libre variation amplificatrice, s'élevant progressivement, à travers des tonalités et des rythmes renouvelés, jusqu'à un *fortissimo* expressif de tout l'orchestre, pour s'apaiser ensuite et finir dans la sérénité.

L'intérêt musical ne faiblit pas un seul instant. D'un bout à l'autre, la mélodie garde sa poésie et son émotion, servie par une harmonie tout à tour simple et audacieuse, et par un contrepoint souvent très raffiné. L'inspiration est un peu de la même veine que celle de *Sous bois*, mais avec plus de recherche polyphonique et, çà et là, de véritables trouvailles d'orchestration (1). Cette œuvre de la maturité de Chabrier, écrite six ans avant sa mort, mérite pleinement de prendre place au répertoire de nos grandes Associations symphoniques.



En recherchant la partition copiée à l'encre, que Chabrier n'a sans doute jamais obtenue, j'avais pu découvrir quelques renseignements relatifs au matériel d'orchestre. Ils datent du mois d'octobre 1888, peu avant le concert d'Angers. Ils sont contenus dans une note autographe de Chabrier, qui est écrite sur une fiche portant l'en-tête imprimé « Enoch frères et Costallat » (2). Chabrier

---

(1) Chabrier lui-même, lors du concert d'Angers, se déclare très satisfait de son orchestration des six morceaux (dont le *Prélude Pastoral*) qu'il y présentait en première audition : « Tous ces petits morceaux sont jolis tout plein, et orchestrés, je ne te dis que ça. » (Lettre à sa femme, Angers, [2 novembre 1888]. Publiée dans Desaymard, *Emmanuel Chabrier d'après ses lettres*, p. 218).

(2) Cette fiche est conservée dans les archives de la maison Enoch. On y

l'a presque sûrement rédigée dans le magasin. Voici le texte de ce document :

« Prière de me faire copier d'urgence (mes *copies* serviront de souche pour la maison) un *double* de l'orchestre (au crayon) de

Prélude Pastoral
Marche française.
Habanera
Suite Pastorale (4 morceaux)

« puis (d'urgence) pour *Angers*, puis *Bordeaux*

4 1ers violons (5 avec le mien)
2 2ds violons (3 id.)
1 alto (2 id.)
1 Velle (2 id.)
1 C.B. (2 id.) ».

Ce document nous apprend que Chabrier avait l'intention de donner, après Angers, un concert à Bordeaux, avec le même programme comprenant le *Prélude pastoral*. En fait, il donna bien un concert à Bordeaux, mais seulement le 17 mars 1889, et avec un tout autre programme (1).

Ni le matériel commandé par Chabrier, ni ses propres « copies », qui devaient servir de « souche pour la maison », n'ont été conservées chez Enoch. Mais ces copies autographes (et à l'encre) des parties d'orchestre ont été récemment retrouvées par M. Roger Désormière dans un lot de manuscrits musicaux de Chabrier que Mme Bretton-Chabrier lui avait confié pour examen. M. Désormière, qui déjà, comme chef d'orchestre, a rendu d'éminents services à l'art de Chabrier (2), a eu l'idée de reconstituer la partition en utilisant seulement ces parties séparées. J'ai collationné avec le manuscrit autographe la partition ainsi obtenue, et j'ai pu constater l'identité absolue des deux textes (sauf, naturellement, les précieuses indi-

---

a ajouté au crayon la date « 1888 ». Elle ne peut être que du mois d'octobre, entre l'achèvement de l'orchestration (cf. la lettre du 16 septembre, citée plus haut) et le départ pour Angers (1er novembre).

(1) Chabrier accompagna au piano des extraits du *Roi malgré lui*, chantés par deux acteurs du Grand-Théâtre de Bordeaux ; et, dans une seconde partie, il dirigea la *Fête polonaise*, *Habanera* et *España*. (Cf. Martineau, *Emmanuel Chabrier*, p. 93-94 ; et le journal *Bordeaux* des 15 et 18 mars 1889).

(2) C'est lui qui a dirigé, au printemps de 1941, l'éblouissante interprétation de l'*Etoile* à l'Opéra-Comique. Le 25 mars de la même année (l'année du centenaire de la naissance de Chabrier), il avait donné en première audition, au *Centre d'échanges artistiques*, des extraits des deux opérettes composées par Chabrier avec Verlaine : *Fisch-Ton-Kan* et *Vaucochard et fils Ier*.

cations d'exécution marquées au crayon bleu sur l'autographe).

On est donc en possession de tous les éléments permettant d'assurer une exécution satisfaisante du *Prélude pastoral.* En attendant que l'œuvre puisse être publiée, la partition et le matériel d'orchestre vont être mis en location chez l'éditeur Lucien de Lacour, gendre et successeur de Costallat (1). La musicologie a accompli sa tâche. Désormais, la parole est aux chef d'orchestre (2).

Paul-Marie MASSON.

---

(1) 60, rue Chaussée d'Antin, Paris (9e). A défaut de la version originale pour piano, que l'on n'a pas retrouvée, une réduction de piano sera publiée aux éditions Costallat par M. Gustave Samazeuilh.

(2) Pendant que cet article était sous presse, une exécution du *Prélude pastoral* a été donnée par la Société des Concerts du Conservatoire, le 12 décembre 1943, sous la direction de M. Claude Delvincourt, qui avait manifesté spontanément le désir de présenter cette œuvre au public. Elle a été fort bien accueillie. Malheureusement, les organisateurs du concert ont oublié d'indiquer sur les affiches qu'il s'agissait presque d'une première audition (depuis 1889 !). Plusieurs auditeurs que cette révélation aurait particulièrement intéressés, et notamment les critiques musicaux, n'en ont été informés que trop tard. Il faut recommencer dans de meilleures conditions.

QUELQUES DOCUMENTS INÉDITS SUR PIERRE BAILLOT
(1771-1842) (1).

Le violoniste, en Baillot, se doublait d'un lettré, dont l'esprit cultivé ne dédaigna jamais, ses Cahiers le prouvent, de confier au papier le fruit de ses émotions et de ses réflexions. Voici d'abord le poète : il débute à la façon de plus d'un de nos jeunes inspirés modernes ; il versifie au dos des imprimés administratifs et nous initie plaisamment à la vie des bureaucrates sous Louis XVI... et même après. Qu'on en juge par cette Elégie, datée d'Auch, 21 octobre 1788 :

Elégie sur un Commis disgrâcié.

Je pleure ce copiste et sa plume abattue
Par qui dans les Bureaux la crainte est répandue
Et dont le sort affreux fait verser tant de pleurs
Aux commis attendris, touchés de ses malheurs.
O Muse, inspire-moi dans ce jour de tristesse,
Conduis ma main tremblante et peins-moi la détresse
De tous les plumassiers, frémissant du destin
Qui poursuit aujourd'hui l'infortuné Virquin.
. . . .
C'en est fait ! Les Destins, que l'on ne fléchit pas,
Ont tranché sans pitié sa plume, et le trépas
Annonce à ses pareils un sort inévitable.
Hélas ! en ce bas monde, il n'est donc rien de stable !
Pleurés, pleurés, amis, et fondez-vous en eau :
La perle des Commis a quitté le bureau !

Heureusement, la poésie offrit par la suite à notre vieux maître de meilleures inspirations. Voici un fragment de lettre assez significatif de la qualité de l'âme poétique de Baillct, qui, en dépit du classicisme formel de toute son œuvre et de son enseignement, resta, lui aussi, dans le fond, l'enfant de son siècle. C'est en pleine Terreur, le 25 mai 1793, qu'il écrit de Paris à un ami :

---

(1) Voir *Revue de Musicologie*, 1939, nos 71-72.

« ... L'âme affectée des malheurs publics, et fatiguée depuis longtemps de ceux qui me sont personnels, je suis allé prendre deux jours de repos dans le silence des campagnes... J'ai visité l'asyle de J.-J. Rousseau, j'ai vu son hermitage, cette délicieuse retraite où sa Julie prit naissance, j'ai vu la maison et le jardin qu'il habitait à Montmorency, j'ai parcouru le théâtre de ses amours et tous les lieux consacrés par son génie : combien n'ai-je pas désiré, mon ami, que dans cette promenade que j'ai faite seul, où j'ai eu de si pures jouissances, où je me suis nourri de lait et de pain bis, où j'ai fait plus de 10 lieues par jour, tu fusses près de moi pour partager mes repas, mes fatigues et mon plaisir... »

Et, bien plus tard, la musique et la vie ayant passé par là, voici ce qu'écrivait Baillot en août 1821, et à quelles inspirations, qui allaient en 1835 éveiller des échos dont le souvenir chante encore dans nos mémoires, sous le signe d'Alfred de Musset, répondait la maturité de notre poète ignoré :

Commencement d'une Epître à l'Harmonie.

Du Dieu de l'Univers la clémence infinie
Pour adoucir nos maux nous donna l'Harmonie ;
Cette Fille du Ciel, doux appui des mortels
S'élève avec l'encens du pied de nos autels,
Prête un nouvel accent à notre humble prière...
. . . .
Harmonie, ô transports de mon âme étonnée,
Quel est ton ascendant sur notre destinée,
Es-tu la voix du Ciel, et Dieu dans sa bonté
Aurait-il sous tes traits voilé sa majesté ?...

Dans le même ordre d'impressions, les *Pensées diverses* ouvrent d'intéressants horizons sur les conceptions artistiques et musicales de Baillot. J'en citerai brièvement quelques extraits.

Sur la nature même de la musique, il écrit :

« L'harmonie, fille du Ciel, est mère de la Nature, elle est le résultat des mouvements combinés, du mélange des corps, elle tend toujours à l'équilibre sans jamais pouvoir le rencontrer considéré à l'état de repos : on pourrait définir l'harmonie *l'ordre mis en mouvement...* »

Sur la sensibilité dans l'Art :

« ... Dans l'enfance d'un art, la sensibilité va au devant de l'expression et la trouve simple et naïve, telle que la beauté a dû naître au jardin d'Eden, telle que nous l'aimons encore au fond de notre âme. L'art est-il parvenu à son dernier période ? c'est lui qui va au devant de la sensibilité : l'expression primitive se perd alors, et l'art dégénère bientôt et succombe enfin sous le poids de sa propre richesse, comme ces arbres dont les branches cassent quand elles sont trop chargées de fruits. Conserver le naturel dans l'art, c'est le plus haut degré du talent. »

Sur l'essence de la musique :

« ... La musique instrumentale supplée la parole ; elle a généralement une expression intérieure qui n'est entendue que de celui qui a la faculté d'en trouver l'image toute faite au dedans de son âme. — Le chant est positif comme la parole. La musique instrumentale est plus intime, comme la pensée, ou plutôt, la rêverie, car on pourrait dire à celui qui promène ses regards sur un beau paysage en admirant les merveilles de la Nature : *à quoi pensez-vous ?* Il pourrait répondre : *Je ne pense point, je ne fais que sentir, c'est bien plus encore.* »

Contre les dissonances :

« ... Un ton faux me choque l'oreille parce qu'il détruit l'ordre établi par la Nature dans le corps sonore, ou du moins celui qu'on nous a habitué à y distinguer ; il est plus sensible pour l'oreille dont l'organisation est plus parfaite, moins ordinaire... »

Contre le « métier » et l'affectation :

« ... Rien d'aussi beau que l'*art* ; rien d'aussi pénible que le *métier*. Combien est admirable la puissance de la musique qui sait faire oublier celui-ci !.. »

Et ceci :

« ... L'abus du genre brillant détruit le genre expressif, comme un peu trop d'amour-propre étouffe un bon naturel... »

Sur la virtuosité :

« ... Dans l'exécution des morceaux de musique, on ne fait plus guère attention à ce que l'on dit, mais à la manière dont on dit : les détails l'emportent sur le fond ; ce sont des mots plus ou moins piquants mais qui ne présentent aucune suite. *Comme ils se répondent bien,* disait-on en parlant de deux exécutants qui jouaient un duo fort insignifiant. *Cela est vrai,* répliqua quelqu'un, *mais qu'importe ?... Ils se disent des bêtises.*

Nous rejoignons ici l'auteur de l'*Art du violon* et l'ennemi personnel de l'école brillante de Paganini. Sur les périls qu'affronte le virtuose violoniste devant le public :

« ... Le *marin* au milieu des mers et le *violon* au milieu d'un trait ont cela de commun qu'ils sont tous deux séparés de l'abîme par une planche... »

Et cette définition, — oserai-je dire, amoureuse — du violon :

« ... Le meilleur violon est celui qui répond le mieux à celui qui l'interroge le mieux... »

Pour finir, je citerai deux textes qui illustrent de manière assez

piquante l'opinion sur la critique d'un Baillot, dont la religion musicale eut maintes fois à souffrir de l'incompréhension et du parti-pris de nos devanciers, les terribles critiques musicaux du premier Empire. D'abord, une définition qui ne pèche pas par la bienveillance :

« La critique est souvent la ressource des gens blasés ; ce sont des malades qui trouvent tout mauvais. Ils frondent parce qu'ils n'ont plus la force de sentir ni le courage de louer. Ajoutez à cela le secret plaisir de se faire juge suprême d'un petit tribunal où l'amour-propre a toujours raison et où la conscience n'a rien à craindre. »

Est-ce assez bien dit ? Voici maintenant le nom propre : c'est extrait d'une lettre du 17 juillet 1811 :

« ... Vous me demandez de qui sont les articles du *Journal de l'Empire.* D'un nommé Geoffroy (1), homme de lettres distingué par son audition et critique devenu célèbre à Paris par son venin : obligé chaque jour de faire de l'esprit et de parler des spectacles et des concerts, il mord, déchire, empoisonne à tort et à travers pour être piquant. Généralement détesté, il n'en est que plus à la mode ; on court après la méchanceté, mais on fuit le méchant : beaucoup de personnes, à ce qu'on assure, achètent son suffrage et soutiennent ainsi une réputation d'un jour. Il déraisonne tellement en musique que Gluck et Mozart sont ses principales victimes : passe pour ceux-là, qui ne s'en portent que mieux. Mais pour ceux dont la réputation est nouvelle, ou mal affermie, il se fait un jeu de les décourager en égarant l'opinion publique ; la multitude en conserve de mauvaises impressions ; on assiste au concert, non pour jouir, mais pour critiquer, le sentiment se perd, le goût se corrompt et le feuilleton en est la cause. »

Pierre Soccanne.

(1) Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), le Sarcey du premier Empire, inventeur du feuilleton, qu'il tint de 1810 à 1814 au *Journal des Débats.* Cf. *le Guide du Concert*, 16 nov. 1934.

FRANZ LISZT, ÉCRIVAIN ET PENSEUR

HISTOIRE D'UNE MYSTIFICATION

Malgré les nombreux travaux qui lui ont été consacrés, la personnalité extraordinaire de Franz Liszt reste encore des plus difficiles à comprendre. Sa biographie par Lina Ramann, ses correspondances publiées par Mme La Mara et par Daniel Ollivier, les souvenirs et les mémoires de Mme d'Agoult (Daniel Stern), de Marcel Herwegh, les publications récentes de M. Robert Bory, n'ont pas encore résolu maintes questions qui se posent au biographe.

Liszt, en effet, est un être aux mille visages, et sa physionomie d'homme ne peut que difficilement se faire jour sous le masque romantique dont on l'a affublé depuis un siècle. Lui-même ne s'est-il pas qualifié (dans une lettre à la princesse Sayn-Wittgenstein, du 13 août 1856) moitié franciscain, moitié tzigane ? De même, la comtesse d'Agoult écrivait à Georg Herwegh (28 mai 1844) qu'il était « moitié saltimbanque, moitié escamoteur qui fait disparaître dans sa manche les idées et les sentiments ».

Liszt fut un « enfant du siècle », capable de mystification et victime d'une imagination complaisante qu'il dirigeait à sa volonté, mais qui le dupa parfois lui-même.

En ses pensées comme en ses sentiments se reflètent les divers courants du romantisme français : sa personnalité se forma entre les révolutions de juillet et de février. Le secret de cette personnalité — où se combattent les tendances extrêmes d'une époque bouillonnante : rationalisme et mysticisme, esprit de sacrifice et égoïsme, révolutionnarisme et conservatisme, centralisation autrichienne et patriotisme hongrois, — ne saurait se révéler uniquement sur le plan musical. Cependant, sans vouloir considérer cet être d'instinct comme un *penseur* ou un *intellectuel*, ne pouvons-

nous le détacher du milieu de la royauté bourgeoise et de l'empire libéral ?

Liszt, qui méprise l'esprit bourgeois de la monarchie de juillet, abandonne, après le coup d'Etat de décembre 1851, ses camarades romantiques, dans son admiration pour le prince Louis-Napoléon.

Sa vie intellectuelle resta soumise à sa vie passionnelle ; au cours de sa longue carrière, il fut le jouet de deux femmes : Marie de Flavigny, comtesse d'Agoult, à qui il dut sa formation intellectuelle, et Caroline Ivanovska, princesse Sayn-Wiggenstein, de quatorze ans plus jeune que la comtesse, et qui, à partir de 1847 remplacera définitivement, dans sa vie, la mère de ses enfants.

L'amour de la comtesse, qui, avec une entière abnégation, avait mis ses multiples dons intellectuels au service de Liszt, et l'ambition remuante de la princesse, — ambition qui dépassait de beaucoup ses dons bornés, — expliquent en partie la vie et l'œuvre créatrice de F. Liszt ; aussi doit-on procéder avec la plus grande attention, si l'on veut déterminer à qui, de ces deux femmes, de Liszt lui-même ou de quelque autre, revient le mérite de telle initiative ou de telle attitude de l'artiste. Pour conduire cette enquête avec une critique rigoureuse, il est donc nécessaire de le replacer d'abord dans le milieu où il a vécu.

I

La question de l'authenticité des œuvres *littéraires*, des *écrits* du musicien, est un des côtés les plus curieux et les plus importants de l'énigme lisztienne.

Il ne fait plus de doute, aujourd'hui, que les articles parus, de 1836 à 1840 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, publiée par Schlesinger, sous la signature de l'illustre pianiste, sont l'œuvre de Mme d'Agoult, et que, d'autre part, sa gloire (disons plus simplement sa renommée) littéraire est l'œuvre de la princesse Sayn-Wittgenstein, qui devait inciter Mme Lina Ramann à publier, avec la collaboration de Mme La Mara et de Peter Cornelius, les cinq volumes des Œuvres complètes (*Gesammelte Schriften*, Leipzig, 1880-1883) ; c'est de cette publication en allemand que tant de citations, traductions ou retraductions ont été tirées. Jusqu'à présent, on n'avait pu que soupçonner, ou deviner, fort rarement et sans insister, que le véritable auteur

des *Lettres d'un bachelier-ès-musique* de *la Gazette musicale*, et des autres articles parus dans la même revue, dans *le Monde*, dans *l'Artiste*, sous le nom de Liszt durant sa période parisienne, est l'œuvre de la comtesse d'Agoult. Dans le monde parisien de l'époque, nul n'ignorait sa liaison avec le jeune pianiste — de cinq ans plus jeune qu'elle. On n'avait que rarement recherché les preuves de cette supercherie, que M. Fleuriau de Langle a dépistée il y a déjà quinze ans; aussi a-t-il pu écrire que les *Lettres d'un Bachelier* devraient plutôt s'intituler *Lettres d'une Bachelière.* Ces preuves, abondantes et irréfutables, la correspondance Liszt-d'Agoult et les *Mémoires* (suite des *Souvenirs*) de la comtesse, publiés ces dernières années par Daniel Ollivier, nous les ont apportées enfin. Joignons-y les papiers légués par la comtesse Claire de Charnacé, fille de la comtesse d'Agoult, à la Bibliothèque de Versailles.

II

Sauf sa correspondance privée et quelques pages de journal, Liszt on le sait maintenant, n'a jamais rien écrit : il n'avait pas les qualités d'un écrivain. Il est donc impossible de parler de ses œuvres *littéraires*, de ses *écrits*, comme on fait de ceux d'un Berlioz, d'un Schumann, ou d'un Wagner.

Sa signature imprimée se lit pour la première fois dans *la Revue et Gazette musicale* où parurent, en 1835, ses articles *De la situation des artistes et de leur condition dans la société.* En cette année 1835 — sa liaison avec Mme d'Agoult avait alors deux ans de date, — les deux amants vivaient à Genève, où naquit leur fille aînée, Blandine, le 18 décembre. La même année paraissait, dans la même revue, une *Lettre à George Sand*, suivie de plusieurs articles. Et bientôt, grâce à Lamennais, Liszt allait collaborer au *Monde* (fondé en novembre 1836).

Avec la comtesse, il se retrouvait à Paris à la fin de 1836. Les deux années suivantes, la *Gazette* publie ses *Lettres d'un Bachelier-ès-musique*, qui sont, comme ses *Années de pèlerinage*, en musique, des souvenirs de Suisse et d'Italie. Dans le monde musical, et dans le monde tout court, où la situation irrégulière du jeune musicien et de la comtesse n'était pas sans alimenter les conversations malignes, on soupçonnait déjà le véritable auteur de ces *Lettres* qui donnaient la réplique aux *Lettres d'un Voyageur*, de

George Sand. La *Pariser Zeitung* du 2 octobre 1838 nommait la « comtesse d'A... » ; à quoi la *Gazette musicale*, du 7, répondait faiblement en offrant de montrer le manuscrit à qui désirerait le voir. Or, depuis un siècle, on n'a jamais retrouvé de « copie » de la main de Liszt datant de l'époque de Paris.

Evidemment, le musicien voulait, comme son ami Berlioz par exemple, jouer un rôle de littérateur musical. Nous le voyons (de Pise, 28 avril 1839) proposer à Jules Janin un article sur les beaux-arts, qui parut dans *l'Artiste*. Un an plus tard, le 14 mai, la comtesse lui écrit à Londres qu'elle a envoyé deux autres articles à Janin ; mais ils ne furent pas insérés.

La *Gazette* de septembre 1839 faisait même allusion à « deux volumes de poésies » du compositeur, ajoutant : « le poète n'a pas tué le pianiste ». Or, il s'agit en réalité de l'*Album d'un Voyageur*, dont le premier cahier, intitulé *Impressions et Poésies*, et les deux suivants : *Fleurs mélodiques des Alpes*, et *Paraphrases*, furent composés en 1835-1836.

Ici encore, nous retrouvons l'influence de la comtesse. Un soi-disant correspondant de Milan du *Journal des Débats* avait annoncé, le 3 avril, que Liszt avant de quitter cette ville, y avait publié, en allemand, avec traduction italienne, un volume de prose et un volume de poésies, souvenirs d'enfance et de jeunesse... La comtesse, ayant lu cette information fantaisiste, écrivit de Venise (20 avril 1838) à Hiller, alors à Paris, pour lui demander ironiquement quel pouvait bien être le correspondant des *Débats*.

A partir de 1840, Liszt revint de moins en moins en France. Après 1846, on ne l'y revit plus avant 1853, où il vient à Paris pour quelques semaines.

En 1846, paraissait le roman à clef, *Nélida*, que Mme d'Agoult signa Daniel Stern, et dans lequel elle le mettait en scène dans le personnage du peintre Guermann. C'était une réponse un peu tardive à la *Béatrix ou les Amours forcés*, de Balzac (1839-1844)... La rupture était accomplie.

L'année suivante, Liszt, étant en Ukraine, faisait la connaissance de la princesse Sayn-Wittgenstein. Les relations épistolaires ne cessèrent pourtant pas entre les deux anciens amants. Daniel Stern écrivait maintenant dans *la Presse* d'Emile de Girardin, Liszt la prie, un jour (de Galatz, 17 juillet 1857), d'écrire une préface ou postface pour ses *Rhapsodies hongroises*, d'après des notes qu'il lui enverrait, car « il est extrêmement nécessaire que le sens profond et intime de cette série de compositions soit élo-

quemment développé au public. » On voit poindre ici la première idée de l'ouvrage que Liszt se proposait d'écrire sur les tziganes et leur musique en Hongrie. Mais la comtesse délaissée n'était plus d'humeur à recommencer les *Lettres du Bachelier*. Quant aux notes qu'elle aurait pu recevoir, elles avaient été fournies à Liszt par plusieurs seigneurs hongrois, Stephan Fay, Leo Festetics et Lazar Petrichevitch.

Bien qu'elle ne fît débuter sa carrière littéraire que du jour où elle prit le pseudonyme de Daniel Stern, les intimes de la comtesse d'Agoult, entre autres le fidèle Louis de Ronchaud, « le chevalier servant » n'ignoraient pas qu'elle était l'inspiratrice de Liszt : dans la notice qu'il lui a consacrée (en tête des *Esquisses morales* de Daniel Stern, 1880), L. de Ronchaud a fait allusion aux « quelques articles » de la *Gazette musicale*, « signés d'un autre nom que le sien ». La preuve matérielle s'en trouve dans les papiers conservés à la Bibliothèque de Versailles. A la page 6 du second *Scrapbook*, Mme de Charnacé a noté que sa mère « a dit que les articles de *la Revue et Gazette musicale* signés Liszt, sont d'elle », déclaration qui ne laisse aucun doute sur l'auteur véritable des écrits qui nous intéressent.

Lorsqu'on lit les *Mémoires* de Daniel Stern, publiés en 1927, on y retrouve fréquemment, comme l'a observé Daniel Ollivier, leur éditeur, des passages qui figurent dans les colonnes de *la Gazette* : par exemple, à la date du 14 juillet 1837, un détail sur Nourrit chantant *le Roi des aulnes* qui, dans *la Gazette* (11 février 1838), devient : *l'Erlkönig pendant que Nourrit chantait.* L'excursion à la Grande Chartreuse, datée du 5 août dans les *Mémoires*, se lit presque mot à mot dans la *Lettre* à de Ronchaud (*Gazette* du 25 mars 1837). Voici l'un et l'autre texte :

Mémoires :	*Gazette :*
Nous montons à la Grande-Chartreuse par une pente adoucie au bord d'un torrent, toujours ombragée de sapins, de hêtres, de châtaigniers. A mesure qu'on pénètre dans cette gorge solitaire, elle se resserre et s'ombrage de plus en plus. Au bruit du torrent succède le silence, la végétation d'une beauté croissante semble vouloir attirer et retenir l'homme	Nous montons par une pente adoucie au bord d'un torrent, toujours ombragée de sapins, de hêtres et de châtaigniers. A mesure que nous pénétrons dans la gorge, elle se resserre et s'ombrage de plus en plus. Au bruit du torrent succède le silence ; la végétation, d'une beauté saisissante, semble vouloir attirer et retenir l'homme dans la paix du Seigneur. J'ai fait

dans la Paix du Seigneur. J'ai fait beaucoup d'ascensions alpestres. Nulle part je n'ai vu un pareil effet de continuité. Les Alpes se divisent en trois régions distinctes et contrastantes. D'abord, la végétation, la culture, puis la région des sapins et des pâturages, qui va en se dégradant, en se dénudant jusqu'aux rochers et aux neiges éternelles. Ici rien de semblable, toujours un tapis de verdure sous nos pieds ; toujours un dôme de feuillage sur nos têtes, toujours une voix cachée qui nous dit : *Venite ad me omnes qui laboratis.*

un grand nombre d'ascensions alpestres ; nulle part je n'ai vu un pareil effet de continuité. Les Alpes se divisent en trois régions distinctes, et contrastantes : d'abord celle de la culture et de la végétation ; puis la région des sapins et des pâturages, qui va en se dégradant, en se dénudant, jusqu'aux rochers et aux neiges éternelles. Ici, rien d'interrompu, rien de tranché : toujours un tapis de verdure sous nos pieds ; toujours un dôme de feuillage sur nos têtes ; toujours une voix cachée qui dit : « *Venite ad me, omnes qui laboratis.* »

Un dossier manuscrit, conservé dans la famille Ollivier, porte cette mention : « Articles *Gazette musicale* » ; et, dans une lettre à L. de Ronchaud, du 26 avril 1838, Mme d'Agoult, qui s'ennuie seule à Venise, confirme cette collaboration : « Franz est depuis 3 semaines à Vienne. — J'ai envoyé à la *Gazette* un assez gros paquet. Il y a une lettre à Heine, je voudrais bien qu'il la lût. » Datée du 15 avril, huit jours après que Liszt avait quitté Venise, celle-ci parut dans la *Gazette* avec la signature de Liszt. Comme Heine l'avait quelque peu malmené, — lui reprochant son « caractère malassis », — Liszt lui adressait cette lettre ouverte pour se justifier. En même temps (avril), il demandait à sa mère, à Paris, si la revue de Schlesinger l'avait fait paraître.

La correspondance avec la comtesse projette, en outre, un jour indiscret sur cette collaboration par trop unilatérale. Ainsi, l'année précédente, au début de février 1837, Liszt écrit à son amie, qui passait quelques semaines à Nohant, chez George Sand, — c'était l'époque de la grande amitié entre les deux femmes, — qu'il vient de revoir « notre lettre pour la donner dimanche au *Monde* et à *la Gazette* : je présume qu'elle aura beaucoup de succès. Je vous saurai assez gré de garder la moitié du secret au moins vis-à-vis de George. » Le 11 février, de même, il annonce qu'il va s'occuper de « notre lettre qui paraît demain. » Il s'agit de la *Lettre... à un poète voyageur* (George Sand). Deux jours plus tard, Liszt reprend : « La lettre du Bachelier a paru hier. Legouvé est venu m'en faire compliment ; il prétend que mon *style* gagne de jour en jour. Jeudi je crois que *le Monde* la répétera. Si je ne me trompe, elle

doit avoir beaucoup de succès. Quand je viendrai à Nohant, je vous commanderai un ou deux articles. Décidément, petit Zyo (surnom familier de Liszt) est un grand écrivain. » Ces lignes se passent de commentaire. Dans deux autres lettres, du même mois, il sollicite un nouvel article « sur les quatre séances, que je devrais et que je n'ose pas faire, depuis l'énorme succès de la *Lettre du Bachelier* dont tout le monde me fait compliment ». Il s'agit là d'un article anonyme sur les séances de musique de chambre que Liszt vient de donner avec Batta et Urhan. « Voilà à peu près le canevas de l'article qui ne devra pas être trop long, ajoute-t-il, à moins que vous ne vouliez le faire long. Il faudra le faire en mon nom personnel. La chose est importante pour moi. C'est un véritable service que je vous demande. Tâchez de m'envoyer cela d'ici cinq à six jours, de façon que je puisse le mettre dans *la Gazette* dimanche 26 février et aussi dans *le Monde* ».

Il arriva même à Mme d'Agoult d'écrire dans la presse à l'insu de Liszt et à son sujet : aussi, de Vienne, le 17 décembre 1839, la prie-t-il de « ne plus rien mettre sur son compte ni dans *la Gazette* ni ailleurs. » Et huit jours après, de Pesth : « Je crois qu'il vaut mieux attendre que je sois à Paris pour faire insérer le Bachelier. J'ai peur de la coterie Girardin qui sera peut-être bienveillante cette fois-ci pour moi », — crainte assez bien fondée.

Le 22 janvier 1841, tandis que Liszt était en tournée en Grande-Bretagne, à une époque où il commençait à s'éloigner de la comtesse, celle-ci fait allusion à un article, anonyme, qu'elle a publié dans le journal de Girardin, et elle ajoute : « J'ai relu ce matin notre feuilleton du *Monde* (1837) et je l'ai trouvé superbe. Je crois qu'il sera très bon pour vous d'en faire quelques-uns durant votre séjour ici et je suis toute prête. » Mais Liszt ne répondit pas à cet appel. Son activité « littéraire » avec Mme d'Agoult avait pris fin.

III

Le cas des Lettres d'un *Bachelier-ès-musique*, que nous allons examiner de plus près, n'est pas sans analogie à l'époque.

Lorsque, dans le numéro du 24 juillet 1835 de la *Gazette musicale*, Joseph d'Ortigue publiait une biographie de *Franz Liszt*, qui ne couvre pas moins de huit pages à deux colonnes, — source où ont puisé tous les biographes du musicien, — il ne faisait pas

seulement que romancer les anecdotes que Liszt avait pu lui raconter sur son enfance, et nous ne croyons pas nous tromper en avançant qu'il n'était que l'arrangeur d'une histoire rédigée par Mme d'Agoult elle-même. Elle connaissait toutes les circonstances plus ou moins merveilleuses des premières années de son « Zyo » ; elle continuait à collectionner, après les parents de Liszt, les articles qui le célébraient ou le critiquaient ; or, il ne paraît pas que d'Ortigue ait eu connaissance de ce recueil, dont Gustav Schilling seul semble avoir fait usage, pour sa biographie de Liszt, parue à Stuttgart en 1844.

Comment d'Ortigue a-t-il pu se prêter à cette supercherie ? Il nous suffira, pour répondre à cette question, de rappeler le travail analogue qu'il avait fait, trois ans auparavant, pour la *Revue de Paris,* sous le titre : *Symphonie et Biographie d'Hector Berlioz,* dont Berlioz lui-même avait fourni le texte de sa main (l'autographe est à la Bibliothèque du Conservatoire). Dans le cas de Liszt, il est évident que c'est la comtesse qui lui avait préparé la biographie insérée dans la *Gazette.* C'est à elle qu'on peut attribuer le récit de la crise mystique subie par Liszt vers 1828, crise si conforme à l'atmosphère du temps, mais que nous pouvons mettre en doute.

Dès janvier 1836, à Leipzig, la *Neue Zeitschrift für Musik,* de Schumann avait donné une traduction de cette biographie ; l'*Allgemeine musikalische Zeitung* avait fait de même en 1838, puis, à la fin de l'année, la *Rajzolatok* de Pesth. Le 19 novembre 1839, Liszt écrivait de Vienne à Mme d'Agoult : « Si vous avez occasion, voyez aussi d'Ortigue. Je compte lui faire refaire ma biographie qui formera un volume complet maintenant et qui sera immédiatement traduit en allemand et probablement en anglais. » Mais ce projet n'eut pas de suite. Plus tard, de Dorpat, le 11 avril 1842, il exprimait cependant l'idée de faire signer par son secrétaire Belloni une biographie que rédigerait la comtesse. « Je ne vous presserai pas pour la biographie mais vous n'imaginez pas combien je suis ennuyé de ce tas d'intolérables notices biographiques qui fourmillent dans lès feuilles allemandes. Vous me rendrez un service important en y mettant bon ordre. Si cela vous est autrement possible, tâchez que ce soit fait avant l'automne... Cela n'empêchera pas les parties personnelles qu'on pourra supposer extraites d'un manuscrit vert ou noir, et la signature de Belloni facilitera les citations des journaux viennois, italiens ou anglais, etc... car je désire que tout y soit fourré. »

Ce projet non plus n'eut pas de suite. Quoiqu'il en soit, il résulte de la correspondance et de l'examen du second *Scrapbook* conservé à la Bibliothèque de Versailles, que la biographie de d'Ortigue est, comme les *Lettres du Bachelier*, l'œuvre du futur Daniel Stern.

IV

L'éducation littéraire de Liszt avait été fort négligée ; et la mort d'Adam Liszt, son père, en 1827, n'avait pas permis à cet homme d'ailleurs instruit (il avait fait des études de théologie, dans sa jeunesse, chez les Franciscains de Tyrnau), de guider encore pendant quelque temps ce jeune homme de seize ans. Aussi bien avait-il négligé sa culture générale au profit de la musique. Plus tard, dans une lettre à son fils Daniel (du 20 avril 1854), Liszt s'exprimait ainsi à cet égard :

On a beau faire et travailler plus tard — il manque toujours un certain fonds, aisé à mobiliser et à faire valoir, à ceux qui n'ont pas passé les échelons réguliers des études de collège — et plus d'une fois encore maintenant je me prends de regret d'avoir négligé les cours que j'aurais à la rigueur pu suivre après la mort de mon père. Mais d'une part je ne connaissais personne qui fût en mesure de me conseiller avec cette supériorité de vue, qui fait que les conseils sont exécutés par un esprit sensé, et de l'autre j'étais obligé de gagner depuis l'âge de douze ans ma vie et de subvenir à l'existence de mes parents, ce qui nécessitait des études spécialement musicales, qui absorbaient tout mon temps jusqu'à l'âge de seize ans, où je me mis à enseigner le Piano (et même l'harmonie et le contrepoint), et à me produire comme virtuose dans les salons et en public, tant bien que mal. A la vérité je réussis assez vite à acquérir une position passablement lucrative et à faire une espèce de personnage artistique à réputation. Ce nonobstant il eût mieux valu pour moi alors m'appliquer davantage et régulièrement à cultiver mon esprit et à me mettre ainsi à un meilleur niveau de connaissances positives avec les hommes distingués que j'eus l'avantage de fréquenter très jeune et dont plusieurs m'honoraient de leur amitié, ce qui m'a conduit à réfléchir sur diverses manières [matières], à suppléer aussi bien que je pouvais, par des lectures attentives, à mon manque d'études régulières, et à me distinguer peut-être aussi par là d'autres gens de ma profession, lesquels ne s'avisent pas de grand chose en dehors de leurs doubles croches et du train trop ordinaire de la vie vourgeoise.

Et dans une lettre à la princesse (18 août 1868), il se plaignait, aux approches de la soixantaine, de ce manque d'instruction élémentaire qui le réduisait à l'état de « pauvre honteux ».

Ce ne fut donc que par la conversation, par la fréquentation du monde, par la lecture et l'assistance aux cours publics, qu'il put acquérir le vernis d'une culture que possédaient d'autres artistes ses contemporains, un Berlioz, un Chopin, un Thalberg, par exemple.

Lorsqu'il fit la connaissance de la comtesse d'Agoult, en 1832, il n'avait pas vingt-deux ans, aussi n'est-il pas étonnant que cette femme supérieure, de culture universelle, et qui est, sans aucun doute, avec George Sand, la femme de lettres la plus remarquable de son temps, ait voulu que celui auquel elle avait sacrifié sa réputation ne fût pas uniquement le pianiste et le compositeur applaudi, plus encore pour ses tours de force que pour son génial talent. Elle ambitionnait de faire de lui un écrivain et, pour y parvenir, était prête à prendre la plume. Le pianiste inspirait les articles purement musicaux (sur Schumann, Thalberg, Alkan, par exemple), esquissait un compte rendu (comme sur ses propres concerts de février 1837). Pour les autres, la forme appartient entièrement à la comtesse, et pas seulement la forme, mais, souvent aussi, le fond : ainsi les idées développées dans les *Lettres d'un Bachelier* ; la lettre à Berlioz (octobre 1839) expose des théories sur l'universalité de l'art, sur la relation entre la littérature et les beaux-arts, — thème cher aux romantiques, — qui ne sauraient être de Liszt, mais dont il fera son profit plus tard : toute l'esthétique des futurs *Poèmes symphoniques* est contenue dans ces lignes :

Le sentiment de la réflexion me pénétrait chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les œuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven. Jean de Pise, Fra Beato, Francia m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina. Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colisée et le Campo-Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la *Symphonie héroïque* et au *Requiem*. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel-Ange ; il trouvera peut-être un jour son expression musicale dans le Beethoven de l'avenir.

Emile HARASZTI.

(A suivre.)

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

COURS ET CONFÉRENCES (1943-1944)

Cours professés à la Sorbonne (Institut d'Art) par M. Paul-Marie Masson : *L'opéra-comique en France et en Allemagne après* 1760 (le mardi à 16 h. 30). — *Les grandes époques de la musique*, cours d'initiation, avec exercices pratiques (le jeudi à 10 heures). — *Explication de textes musicaux du programme de licence* (le jeudi à 11 heures). — Conformément aux règlements en vigueur, ces divers cours sont réservés aux étudiants inscrits à la Faculté des Lettres.

Cours professés au Conservatoire de Paris par M. Norbert Dufourcq : Cours Elémentaire : *Histoire générale de la musique, des origines à Mozart exclus*, obligatoire pour les classes d'instruments, d'écriture et de chant qui prétendent à une première médaille de solfège. — Cours supérieur, facultatif : *Les grandes formes de l'art instrumental hors de France*. Ce cours a lieu deux fois par semaine, avec l'aide du disque et de la musique vivante.

Notre collègue Mlle Claudie Marcel-Dubois a fait le 1er juillet, au Pavillon de Marsan, une conférence sur *la Musique et le Folklore*, avec auditions musicales.

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE

— Concerts donnés par le groupe *Arts rediviva*, dirigé par notre collègue Claude Crussard :

Au mois de janvier, le groupe achève une tournée en Suisse, commencée en décembre 1942 : concerts à Winterthur, Zurich, Bâle, Montreux, Berne, Genève, Lausanne, Chaux-de-Fonds, le Locle, Fribourg, Vevey. — Le 19 février, à la Salle Pleyel, concert d'œuvres de la Renaissance française et italienne. — Le 27 mars, 1er Mai, 29 mai et 26 juin, à l'Ecole Normale de Musique, séances de « musique commentée », consacrées à Corelli et ses contemporains, Vivaldi, Telemann. — Le 10 avril, au Conservatoire, concert de musique italienne des XVIIe et XVIIIe siècles. — Le 1er juin, concert au Cercle Ronsard. — Le 8 juin, au Théâtre des Fleurs, à Vichy.

Au cours de ces différentes manifestations artistiques, *Ars rediviva* a interprété les œuvres suivantes, dont beaucoup ont été révélées par les recherches de Claude Crussard, qui en a assuré la réalisation :

DUOS. — Violon et clavier : Vivaldi, *Sonate* * en ut mineur (1) ; Senallié, *Sonate* en *la* majeur ; Telemann, *Partita* * ; Bonporti, *Invention* *. Violoncelle et clavier : Telemann, *Suite* *.

---

(1) Les œuvres marquées d'un astérisque sont demeurées inédites, ou n'existent pas en réédition moderne.

TRIOS. — Rameau : *Pièces de clavecin en concerts* (4e et 5e concerts).

QUATUORS. — Legrenzi, Sonate « La Cornara » * ; D'Andrieu, *Suite* * ; Schmelzer, *Pastorella* * ; Leclair, *Sonates* * en *fa* majeur et en *si* ♭ majeur ; J.-S. Bach, *Sonate* en *ut* majeur ; Haendel, *Sonates* en *fa* majeur et en *sol* mineur.

QUINTETTE. — Telemann, *Quintette avec flûte* *.

ORCHESTRE. — Lully, *Danses* ; Legrenzi, *Adagio* * ; Torelli, *Concerto* * ; Corelli, *Sonata da chiesa, Concerto grosso* ; Vivaldi, *Concerto « La Stravaganza »* * ; Gabrieli, *Canzone* ; Vivaldi, *Concerto* à 3 violons ; Pergolesi, *Concerto* en *sol* majeur * ; Telemann, *Concerto* * (de clavecin) ; Leclair, *Concerto* de flûte * et *Concerto* de violon * ; Gervaise, *Danceries*.

CHANT. — Lully, *Airs* extraits de *Cadmus*, de *La Princesse d'Elide*, etc. ; Legrenzi, *Aria* * ; Mazzocchi, *Duo* * ; A. Scarlatti, *Ariettes* * ; A. Scarlatti, *Cantate* * ; Anonymes, *Airs de cour français* * ; Campra, *l'Europe galante* (fragments) ; Destouches, *Les Eléments* (fragments) ; Leclair, *Scylla et Glaucus* (fragments) ; Monteverdi, *Chanson, Ariette* et *Madrigal* ; Cesti, *Air* ; Bononcini, *Pastorella* ; Mauduit, *Psaume* ; Costeley, *Chanson* ; Purcell, *Songs* ; M.-A. Charpentier, *Motet* *,... etc.

— Concerts de l'Ecole César Franck : Le 4 mars, exécution de la cantate *Orphée* de Rameau et de pièces de clavecin de Rameau et de Bach (avec le concours de Mmes Pauline Aubert, Simone Blin, Bergeron, Boyer, et de M. Benedetti). — Les 6 et 11 avril, *Messe en si mineur* de Bach.

— Mme Roesgen-Champion a joué au clavecin le 12 avril, Salle Gaveau, le *Concerto* en *ré* mineur de J.-S. Bach, et le *Concerto* en *ut* mineur de Philippe-Emmanuel Bach, reconstitué par ses soins.

— Au Théâtre Populaire du Palais de Chaillot, du 15 octobre 1942 au 1er juillet 1943, ont eu lieu dix auditions sur *Les grandes formes de la Musique d'Orgue*, données par M. André Marchal et commentées par M. Norbert Dufourcq : *Le Prélude et Fugue* ; — *la Toccata* ; — *la Fantaisie* ; — *Chacone, Canzone, Passacaille* ; — *la Musique d'Orgue d'inspiration grégorienne* : *Verset, Messe, Suite, Paraphrase* ; — *la Musique d'Orgue d'inspiration populaire* ; — *le Choral expressif et contrapontique* ; — *le Choral à variations, la Partita* ; — *Sonate, Concerto, Symphonie* ; — *le Thème libre*.

— Un festival de clavecin consacré à J.-S. Bach a été donné le 4 juin, Salle Chopin, par Mme Pauline Girard, avec une partie vocale exécutée par Mme Malnory-Marseillac.

INFORMATIONS DIVERSES

— Notre collègue M. Georges Favre a été nommé Inspecteur de l'Enseignement de la Musique dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

— Notre collègue M. Marcal Bitsch a obtenu au concours de 1943 le deuxième second grand prix de Rome.

BIBLIOGRAPHIE

G. Thibault et Louis Perceau. **Bibliographie des Poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVI[e] siècle**, Paris, E. Droz, 1941 (Publications de la Société Française de Musicologie, Deuxième série, tome VIII), un volume in-8° de 123 pages, plus un supplément musical de 17 pages.

Les études sur l'histoire de la musique française du xvi[e] siècle souffrent actuellement d'un étrange déséquilibre. D'une part, de nombreuses transcriptions, dues surtout à Henry Expert, offrent aux amateurs et aux exécutants un important matériel de textes musicaux. D'autre part les travaux historiques ou critiques sont, en comparaison, d'une étonnante rareté. Dans l'*Encyclopédie Lavignac*, le chapitre sur le xvi[e] siècle français a été à peu près complètement sacrifié ; et, plus récemment, le pseudo-manuel d'André Pirro sur les *XV[e] et XVI[e] siècles*, malgré tout ce qu'on y peut glaner de neuf, a déçu, du moins sur ce point, l'attente générale. Seules, quelques publications de valeur, dues presque toutes à des membres de notre Société, forment çà et là de solides jalons sur une route trop délaissée.

Dans ces conditions, on doit accueillir avec gratitude l'importante *Bibliographie* que nous offrent conjointement M. Louis Perceau et M[me] G. Thibault (c'est de ce nom de famille que M[me] la comtesse de Chambure continue à signer ses travaux scientifiques). Leur collaboration s'échelonne dans le temps : à M. Perceau reviennent l'idée première et les résultats initiaux de ces recherches ; M[me] Thibault y a ajouté par la suite des compléments très importants, puisés à des sources nouvelles, notamment dans les Bibliothèques de province et dans les collections particulières.

L'essentiel de l'ouvrage (pages 13-89) est constitué par une *Bibliographie chronologique* des recueils imprimés de musique vocale qui contiennent des vers de Ronsard. Les auteurs en ont exclu les manuscrits, qui auraient exigé à eux seuls une bibliographie spéciale. Chose plus étonnante, ils n'ont admis que la musique à plusieurs voix, laissant volontairement de côté les airs à voix seule avec accompagnement instrumental (1). Il faut assurément le regretter, car le programme annoncé par le titre n'est pas complètement réalisé, et l'on n'a pas ainsi une idée suffisante de la manière dont les poésies de Ronsard ont été mises en musique. Il est souhaitable que cette lacune puisse être comblée par une bibliographie analogue con-

(1) On a fait place, toutefois, à quelques rares recueils populaires de monodies sans accompagnement (numéros 82, 108, 125).

sacrée aux airs à voix seule, et même, éventuellement, aux transcriptions purement instrumentales.

Les recueils de musique figurant dans ce répertoire s'étendent sur près d'un demi siècle, à partir de 1552, date de l'édition originale des *Amours* (et de son supplément musical), jusqu'à l'extrême fin du XVI[e] siècle et même le début du XVII[e]. Pour chacun d'eux, on trouve la reproduction minutieuse du titre complet, les premiers vers des poésies de Ronsard mises en musique dans le recueil (avec le nom des musiciens), la description des cahiers de parties vocales, et l'indication des différentes bibliothèques et collections où ils sont conservés. Sur ce dernier point, les deux auteurs, et notamment M[me] Thibault, ont apporté de nombreux renseignements inédits, qui permettent souvent de reconstituer la totalité des parties vocales (surtout en tenant compte des rééditions, soigneusement mentionnées).

Trois tables alphabétiques complètent cette bibliographie et en facilitent la consultation : une *Table générale des incipit* des poésies de Ronsard mises en musique, une *Table des volumes cités*, et une *Table des noms cités*. Il me semble qu'il en manque une quatrième, à savoir une *Table des musiciens cités*. Car la table des noms contient pêle-mêle « poètes, musiciens, imprimeurs, villes où les recueils furent imprimés, villes où ils sont conservés, etc... ». Certains musiciens peu connus passent à peu près inaperçus, et l'on n'a aucune idée générale du nombre et de l'importance des compositeurs qui ont mis en musique les vers de Ronsard. Les auteurs auraient pu du moins, dans la table des noms, indiquer les musiciens par un signe spécial.

Une agréable surprise attend le lecteur à la fin de l'ouvrage. Un élégant appendice musical contient la musique inédite de quatre poésies de Ronsard : *Ma petite colombelle*, par l'humaniste Marc-Antoine de Muret (1) ; *Plus tu connais que je brûle pour toi*, par Nicolas Millot ; *Que dis-tu, que fais-tu, pensive tourterelle*, par d'Entraigues ; *Je ne veux plus que chanter de tristesse*, par François Roussel.

Puisque les auteurs ont bien voulu nous faire cet agréable cadeau musical, on peut s'étonner qu'ils n'aient pas cru devoir ajouter à leur énumération de titres quelques commentaires sur les musiciens peu connus, sur leur participation, même en dehors de Ronsard, à d'autres recueils cités, sur le contenu complet des recueils renfermant des particularités curieuses, sur l'intérêt que certains présentent pour l'histoire littéraire. A part quelques rares exceptions, ils ont préféré, comme c'était leur droit, s'en tenir au simple énoncé des données bibliographiques.

D'ailleurs, même cette sèche énumération est souvent extrêmement parlante ; elle nous montre la vogue croissante et décroissante des vers de Ronsard, la diffusion de leurs transcriptions musicales à l'étranger, la participation successive des musiciens parisiens et des musiciens de pro-

---

(1) Musique publiée en 1552, deux mois avant le recueil des *Amours*, dans le *Dixième livre contenant XXVI chansons nouvelles à quatre parties*. C'est la première musique connue sur des vers de Ronsard. Cette ode (et non sonnet) a paru d'abord, sans musique, dans les *Odes* de 1550 (et non dans le recueil des *Amours* de 1552). Cf. *Introduction*, p. 9.

vince à ces transcriptions. En outre, bien qu'elle soit bornée à ce qui concerne Ronsard, cette liste précise de recueils empruntés à des séries beaucoup plus longues ouvre des perspectives sur toute la production musicale du siècle, et peut amorcer un grand nombre de travaux ultérieurs. Sous sa forme modeste, une *Bibliographie* de cette qualité est peut-être ce que l'on peut faire de plus utile et de plus urgent dans l'état actuel de nos connaissances sur le XVIe siècle français. Elle constitue un modèle presque parfait de ce travail d'inventaire chronologique par genres, qui est un des meilleurs moyens d'investigation de l'histoire musicale.

PAUL-MARIE MASSON.

Charles VAN DEN BORREN, **Rabelais et la musique**. Extrait du *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (Classe des Beaux-arts), séance du 2 juillet 1942, n°s 7-9, pages 78-111. Bruxelles, Palais des Académies, 1942, in-8°.

M. Van den Borren ayant relu Rabelais en 1940, dans le Limousin, a repris la question de Rabelais musicien, incomplètement traitée jusqu'ici, et a fait part à l'Académie royale de Belgique de son étude, au point de vue qui nous intéresse, du *Gargantua* et du *Pantagruel*. Avec son érudition coutumière, il a mis au point et, l'on peut dire, épuisé le sujet. Ses conclusions peuvent se résumer ainsi : La musique n'intervient qu'à titre secondaire dans l'épopée burlesque de Rabelais ; elle est loin d'être au premier plan dans ses préoccupations. La liste précieuse des 178 airs de danses du chapitre XXIII du livre V, est peut-être interpolée ; l'énumération des musiciens des XVe et XVIe siècles peut lui avoir été fournie. Il a été d'ailleurs initié à la musique : il en connaît les termes, ainsi que les instruments, les danses. Médecin de Jean du Bellay, qu'il accompagna trois fois en Italie, Rabelais y entendit de la musique profane et sacrée ; il a même laissé une relation de la *Sciomachie* donnée par du Bellay pour la naissance du duc d'Orléans, relation dans laquelle il énumère de nombreux instruments de musique. Il assista aussi à l'entrevue d'Aigues-Mortes, où François Ier et Charles-Quint se firent suivre de leurs chapelles (1538).

« Tout compte fait, conclut M. V. d. B., le grand encyclopédiste ne semble pas avoir été comme un Luther, un Ronsard, ou un Shakespeare, un amant passionné de musique ». Il se contenta d'être un observateur.

J.-G. P.

Max FUCHS, **Lexique des troupes de comédiens au XVIIIe siècle**. Paris, Librairie Droz, 1944, un vol. in-8° de XIX-231 pages.

M. Max Fuchs, à qui nous devons un important volume sur *La vie théâtrale de province au XVIIIe siècle* (tome Ier, Droz, 1933) continue ses études sur une matière qui n'avait pas encore été exploitée aussi méthodiquement. L'enquête qu'il a poursuivie sur les troupes de comédiens qui parcoururent la France et l'Europe avant l'époque révolutionnaire, et dont il publie aujourd'hui le résultat, après vingt ans de recherches, porte

sur environ 2.600 noms (individus ou familles), signalés dans 271 villes (202 en France et 69 à l'étranger, dont une douzaine à peine en pays de langue française).

Parmi ces artistes, d'origine, de condition ou d'emploi fort divers, les musicologues trouveront presque à chaque page des noms qui pourront les intéresser, soit par eux-mêmes, soit par leurs relations avec des musiciens, des chanteurs ou des compositeurs. En voici quelques-uns : Allard, Anselme, Baron, Beck, Bernardi dit Senesino, Bournonville, Clavel, Cochois, Compain, Dauberval, Delisle, Didelot, Dugazon, Fabre, Gardel, Gautier, Gavaudan, Goyer, Hus, Leclair, Legrand, Lemière, les Malter, Nivelon, Noverre, Pezé, Prin, Roland, Saint-Aubin, Sallé, Tulou, etc.

Une bibliographie de plus de deux-cents numéros, et de précieux index (noms de villes et de troupes) achèvent de faire de ce volume un instrument de travail des plus utiles.

J.-G. P.

Jacques Gardien, **L'Orgue et les Organistes en Bourgogne et en Franche-Comté au XVIIIe siècle.** Paris, E. Droz, 1943. Un vol. in-8° raisin de xvi-580 pages, 29 planches hors-texte, 4 arbres généalogiques.

L'histoire de l'orgue et des organistes intéresse de plus en plus les chercheurs ; c'est là un fait qui ne peut que réjouir les amis de l'instrument-roi, surtout lorsque sa bibliographie s'enrichit d'un ouvrage aussi important que le beau volume qui vient de paraître sur les orgues de l'ancien « comté de Bourgogne ».

C'est donc avec le plus vif intérêt qu'amateurs ou spécialistes désireux d'être renseignés sur l'histoire des instruments ou des organistes en Bourgogne et en Franche-Comté au xviiie siècle, prendront connaissance du livre consacré par M. Jacques Gardien à un vaste sujet qui n'avait pas encore été traité jusqu'ici ; l'auteur, en somme, a entrepris l'étude historique des orgues des départements de la Côte-d'Or, de la Saône-et-Loire et de l'Yonne, d'une part ; du Doubs, du Jura et de la Haute-Saône, d'autre part ; et il a récolté aux meilleures sources une moisson documentaire dont l'importance le dispute à l'abondance, pour réussir à enregistrer tous les faits de l'histoire de plus d'une centaine d'instruments.

Des chapitres spéciaux sont consacrés à l'histoire des familles Riepp, Rabiny, Callinet, Lebé, Rameau et Balbastre ; chapitres qui ne font pas double emploi avec les ouvrages antérieurs consacrés à ces fameux organiers ou ces célèbres musiciens, mais contiennent de sérieuses mises au point ou réfutations de légendes ou erreurs trop longtemps propagées.

Outre la publication des comptes relatifs à la construction ou à la restauration des instruments passés en revue, la désignation des organistes qui se sont succédé aux claviers, on trouvera encore une foule de détails inédits intéressant l'art décoratif ou la biographie. De fort belles planches hors-texte représentant les plus remarquables des buffets d'orgues étudiés ; des tableaux généalogiques ; une opulente bibliographie et des tables onomastiques très complètes ajoutent à l'intérêt de cet imposant ouvrage, lequel occupera une place enviable dans l'histoire de l'orgue en France au xviiie siècle.

Félix Raugel.

Joseph Wörschin, **Der Orgelbauer Karl Riepp**. Mayence, Rheingold-Verlag, 1940. 1 vol. in-4° relié demi-toile VIII et 327 pages.

L'histoire de l'orgue vient de s'enrichir d'une monographie luxueusement présentée de la vie et des travaux du maître facteur souabe-français Charles Riepp, auteur des grandes orgues de l'abbaye d'Ottobeuren et des cathédrales de Dijon et de Dôle. En groupant autour de Charles Riepp ses prédécesseurs et ses élèves, M. Joseph Wörsching a apporté une contribution de haute importance à l'histoire peu connue de la facture d'orgue en Allemagne méridionale au XVIII° siècle, et notamment dans l'ancien duché de Souabe, région particulièrement riche en buffet d'orgues vastes et magnifiques. Ravensbourg, Ottobeuren, Weingarten, Salem, Zwiefalten, autant de centres d'artisanat où, à l'ombre de monastères fameux, progressait activement, et d'où rayonnait au loin, l'art du facteur d'orgues.

Né le 24 janvier 1710 a Eldern au voisinage d'Ottobeuren, Charles Riepp put apprendre les éléments de son art auprès du P. Vogt et de Jörg Hofer. Il se rendit ensuite à Strasbourg chez André Silbermann dans les ateliers duquel il se perfectionna au cours des années 1732-33, avant d'opter pour la France et de s'établir définitivement à Dijon après voir, à Dôle, épousé Anne-Françoise Eve le 18 avril 1741.

Des 26 instruments, dont une dizaine à 4 clavier, construits par Charles Riepp, seules les orgues de l'abbaye d'Ottobeuren sont demeurées sans retouches dans un état primitif ; celles de Dijon (1740-43) et Dôle (1750-54), remaniées au cours du XIX° siècle ont néanmoins conservé une partie de leurs jeux anciens ; celles des cathédrales d'Autun et de Besançon, ont disparu. La qualité des matériaux et la beauté sonore des instruments demeurés en place fait regretter davantage la perte de ceux qui ont été sacrifiés au goût moderne.

Riepp forma d'excellents élèves, parmi lesquels Joseph-Louis Weber ; ses neveux Joseph et Gregor Rabini lesquels construisirent de nombreux instruments en Alsace et entreprirent d'importantes restaurations dans le midi de la France ; et Johann Nepomuk Holzhey qui s'établit a Ottobeuren et construisit les orgues de Neresheim, près d'Ulm.

Tout ce qui concerne la facture franco-allemande de Charles Riepp est exposé au complet dans le livre de M. Wörsching : dispositions extérieures, description des buffets lesquels comptent parmi les plus beaux du style baroque en Europe, intonation et taille des tuyaux, pression, soufflerie, disposition intérieure, composition des jeux, différents avatars des instruments décrits. Dans cette vivante biographie passent les silhouettes des Silbermann, des Gabler, des Egedacher, de Claude Rameau et de Dom Bédos lesquels furent tous en relations suivies avec Riepp.

La construction des orgues n'était pas la seule occupation du célèbre facteur ; possesseur de vignes à Vosne-Romanée, Vougeot, Chambertin et Chambolle, il donnait tour à tour ses soins au commerce des vins et à l'instrument-roi. Il a même déclaré à Jean-André Silbermann qu'il avait plus « profitiert » avec le négoce qu'avec la facture instrumentale.

Riepp mourut à Dijon le 5 mai 1775. Son neveu Joseph Rabini devint alors son successeur.

Présenté avec luxe par les éditions Rheingold, ce volume fait le plus

grand honneur au savant organologue. M. Wörsching a en préparation un grand ouvrage sur les Silbermann de Strasbourg. Quelques cahiers ont déjà vu le jour ; on ne saurait trop le remercier d'avoir entrepris ce beau travail.

Félix RAUGEL.

René BOUVIER, **Farinelli le chanteur des Rois**. Paris, Editions Albin Michel, 1943. Un volume in-8° de 285 pages et 16 planches hors-texte.

En consacrant une étude d'ensemble à Farinelli (1705-1782), célèbre sopraniste et chanteur des rois, M. René Bouvier n'avait cherché autre chose qu'une distraction entre ses divers ouvrages d'économie politique ou d'histoire de la littérature espagnole ; mais il a su traiter son sujet de fantaisie avec un intérêt si vif qu'il est entré du même coup dans la confrérie des musicologues.

Abondamment documenté aux meilleurs sources, ce livre retrace d'abord la vie laborieuse des conservatoires de Naples et de Venise à l'époque où l'art italien dominait l'Europe entière ; remarquons en passant que l'histoire de ces institutions si fameuses dont les plus anciennes remontent au deuxième tiers du XVI° siècle reste encore à écrire. A côté des conservatoires, certains maîtres fondaient leur école particulière, tel Porpora, à qui fut confiée vers 1714 l'éducation musicale de Carlo Broschi, le futur Farinelli. A dix-sept ans, le « *ragazzo* » était déjà devenu un virtuose célèbre du *bel canto*, un acteur de premier ordre et pouvait débuter dans une éclatante carrière.

Après avoir triomphé à Rome, à Vienne et à Londres où il entra en relations avec Haendel, Farinelli fut retenu dix ans à la cour d'Espagne par Philippe V, le roi dément, qui ne pouvait se lasser de l'entendre chanter quotidiennement quatre mélodies, toujours les mêmes et à la même heure ; curieux traitement médico-musical qui, à la longue, devait guérir le souverain d'une mélancolie funeste. Les éléments de cette cure merveilleuse n'étaient autres que deux airs de l'*Artaserse* de Hasse : *Per questo dolce amplesso* et *Pallido il sole* ; un menuet d'Ariosti : *Fortunate passate mie pene*, et un arrangement, dû à Farinelli lui-même, d'un air de l'opéra *Merope* de Giacomelli. Après la mort de Philippe V, le roi Ferdinand VI, grand amateur de musique, devait continuer ses faveurs à l'artiste influent, lequel, en homme de cœur délicat, n'abusa jamais de l'autorité dont il jouissait à la cour.

Au cours du récit de cette existence extraordinaire, M. Bouvier insiste avec raison sur le rôle qu'a joué Farinelli dans l'importation en Espagne de l'opéra italien, des œuvres de Hasse et de Jomelli notamment, dont il soutint les représentations de toute son intelligence et de son sens artistique. Après l'avènement de Charles III, Farinelli revint en Italie pour vivre à Bologne dans une retraite dorée où il était devenu une curiosité que tout voyageur qui se respectait se devait de visiter.

Remercions M. René Bouvier d'avoir tenté avec succès de réveiller l'écho de la voix d'un des plus fameux représentants de l'époque glorieuse de l'opéra italien, d'un homme de bien qui fut l'ami de Hasse, de Jomelli, de Domenico Scarlatti, de Métastase, du P. Martini et le témoin des

triomphes et des revers de Haendel ainsi que des premiers succès de Mozart.

Félix RAUGEL.

Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt, traduction de L. Schmidt et J. Lacant, avant-propos de G. Samazeuilh. Coll. *les Classiques allemands*. Gallimard, Paris, s. d. [1943], un vol. in-8° de 521 pages, illustré.

Lettres de Richard Wagner à Minna Wagner, traduction de Maurice Remon, avant-propos de G. Samazeuilh. Coll. *les Classiques allemands*. Gallimard, Paris, s. d. [1943], un vol. in-8° de 517 pages.

Le premier de ces deux recueils, établi d'après la troisième édition allemande, procurée par Erich Kloss en 1910, n'est pas seulement une réédition de la traduction de L. Schmidt, parue en 1900 (aujourd'hui épuisée), mais une révision de celle-ci. Maints passages, jadis supprimés (concernant Jessie Lossot, les Wesendonck, par exemple), qui n'y figuraient pas, ont été rétablis, d'après Kloss, dont l'édition comprend 339 numéros (de 1841 à 1872). M. Samazeuilh y a ajouté une dizaine de pièces, — billets ou télégrammes conservés à Wahnfried, — et a fait précéder cette nouvelle traduction d'un avant-propos où il montre l'importance de cette correspondance entre Wagner et Liszt, rendue de nouveau accessible au public français.

On regrettera qu'une annotation, même sommaire, ne vienne pas éclairer plus d'un passage, qui pourront sembler obscurs au lecteur profane. L'index qui termine ce fort volume n'y supplée qu'imparfaitement.

La traduction des lettres de Wagner à sa première femme est inédite. Lorsque parut cette correspondance, en 1908, Th. de Wyzewa réprouva cette publication, qui, disait-il, aurait été interdite par Wagner lui-même. Il serait regrettable, au contraire, que ces lettres fussent restées ignorées ; outre qu'elles complètent sur plus d'un point la correspondance avec Liszt, elles montrent l'affection que Wagner ne cesse de témoigner à Minna Planer, à qui il ne cessa d'écrire, dans les termes les plus simples, les plus familiers, — ce qui n'est pas toujours le cas dans les lettres à ses amis, — lorsqu'il était séparé d'elle.

La traduction de ces 269 lettres, qui s'étendent de 1842 à 1863 (année de la mort de Minna), est élégante et facile. Mais ici, comme dans le précédent volume, il eût été utile et parfois indispensable, — de donner des indications sur les faits ou les personnages auxquels Wagner a fait allusion. Des dates auraient pu être précisées, à commencer par celle de la première lettre, qui est du 14 juillet 1842.

Dans l'avant-propos, M. Samazeuilh a rappelé les péripéties du drame que fut le premier mariage de Wagner.

J.-G. P.

Albert LAURENT, **Paul de Wailly**. Extrait du *Bulletin de la Société d'Emulation d'Abbbeville*, année 1939. Imprimerie du « *Messager Eudois* ». Eu, 1940. Une plaquette in-8° de 29 pages.

M. Albert Laurent consacre à Paul de Wailly, musicien de l'entourage de César Franck, une étude « inspirée par l'amitié autant que par l'admiration ». Né à Amiens en 1854, mort à Paris en juin 1933, Paul de Wailly rencontre en 1883 César Franck, devient son élève, et trouve parmi les jeunes musiciens qui l'entourent un milieu dont les tendances correspondaient exactement à ses aspirations. Sous la direction de son maître, il écrit surtout des œuvres de musique pure. Plus tard, à la veille de la guerre de 1914, un oratorio, l'*Apôtre*, exécuté au Théâtre des Champs-Elysées les 19, 23 et 28 décembre 1924. Cet ouvrage, par son titre et sa conception, révèle une certaine filiation spirituelle avec l'auteur des *Béatitudes*, de même qu'un *Quintette*, dédié à Franck, et écrit sur des thèmes qui lui sont empruntés.

Paul de Wailly ne fut, nous dit M. Laurent, ni romantique, ni impressionniste, mais gardien fidèle de la tradition classique. Il semble qu'il le fut avec une certaine rigidité, qui lui inspire des jugements sévères à l'égard de compositeurs plus jeunes ; jugements que le temps n'a pas confirmés. Le public a accueilli assez froidement l'*Apôtre*, et, sauf quelques succès à la Société Nationale de Musique, il ne semble pas que la réputation de Paul de Wailly ait dépassé un petit cercle d'amis, dont sa musique n'en avait que mieux touché les cœurs. C'est ce qu'il recherchait. D'après ce qu'en dit M. Laurent, on voudrait entendre cette musique, surtout peut-être les mélodies, écrites sur des textes de grands poètes français. Malheureusement, dans la nomenclature un peu décousue que M. Laurent donne des œuvres de son ami, il n'y a aucune référence bibliographique, aucune date de composition. C'est la lacune la plus grave de cette étude, attachante par beaucoup de points.

Madeleine Garros.

René Dumesnil, **Dix siècles de musique** (*L'Anthologie sonore*). S. l. n. d. [1943]. Un vol. in-8°, 40 p., 8 pl. hors-texte.

C'est une excellente idée qu'a eu l'A. de relier les disques, jusqu'ici épars, de l'*Anthologie sonore*, par le fil solide d'un commentaire historique, qui les situe chacun à sa place dans le développement de l'art. Ainsi l'auditeur, perdu dans le dédale des numéros du catalogue, pourra facilement restituer l'ambiance de chaque pièce : il n'en aura que plus de profit et de plaisir à l'écouter ainsi. La brochure de M. Dumesnil nous permet en outre de mesurer l'importance de l'*Anthologie sonore* et de mieux apprécier la valeur musicologique de cette précieuse collection de disques.

E. Borrel.

Paul Landormy, **La musique française après Debussy**. Paris, Gallimard, 1943, un volume in-8° de 382 pages.

Ce livre charmant se lit comme un recueil de contes. Il est formé d'une série de notices sur les principaux compositeurs de la récente musique française. Ces notices sont d'étendue très inégale (parfois trop) et assez variées dans leur présentation pour éviter l'écueil d'une énumération fas-

tidieuse. L'auteur, qui connaît personnellement la plupart des musiciens étudiés, mêle dans des proportions très diverses les données biographiques essentielles, souvent émaillées de savoureuses anecdotes, la liste ou l'analyse des principales œuvres, les souvenirs personnels, avec, çà et là, quelques digressions techniques ou esthétiques.

Le centre de perspective du volume est le *Groupe des « Six »* considéré comme groupe, auquel l'auteur attache une importance sans doute excessive. Quelques-uns des principaux musiciens de notre époque (Ravel, Roussel, Schmitt) sont présentés sous la rubrique *Influences sur les « Six »*. Les autres sont réunis dans des chapitres intitulés *Regards en arrière* et *De droite et de gauche*. Ce plan paraît assez artificiel, et peut-être eût-il mieux valu suivre le simple ordre alphabétique (qui est d'ailleurs donné par l'index de la fin). M. Landormy a renoncé délibérément à grouper les musiciens selon leur tendance, leur provenance ou leur génération.

Les musicologues ne trouveront pas toujours leur compte dans cet ouvrage, qui, de toute évidence, n'a pas été écrit pour eux. Il contient beaucoup de renseignements utiles, mais on y chercherait vainement ces biographies méthodiques, ces listes complètes d'œuvres, cette chronologie minutieuse, ces références précises, cette bibliographie détaillée, qui rendent encore si précieux l'ouvrage déjà ancien d'Octave Séré (Jean Poueigh) sur les *Musiciens français d'Aujourd'hui* (8e édition, 1921).

Quelques taches, qu'on souhaiterait voir disparaître des prochaines éditions. La plus choquante pour l'historien est le passage suivant sur l'opéra-ballet, à propos du *Padmavâti* d'Albert Roussel : « C'est la formule de l'opéra-ballet, qui eut tant de succès au XVIIIe siècle, du temps de Campra » (p. 88). L'opéra-ballet du temps de Campra est en réalité tout autre chose : ce n'est pas un opéra avec des ballets, mais un opéra en forme de ballet, réunion assez factice d'un certain nombre d'actes d'opéra dont chacun comporte un sujet *différent* et qui n'ont d'autre lien entre eux qu'une idée générale exprimée par le titre (l'*Europe galante, les Saisons, les Grâces, les Eléments*, etc.). M. Landormy a néanmoins cette excuse que le sous-titre erroné d' « opéra-ballet » a été donné à *Padmavâti* par le librettiste lui-même, M. Louis Laloy (pourtant auteur d'une monographie sur *Rameau)*.

On peut mettre sur le compte des fautes d'impression, qui sont trop nombreuses, une erreur assez courante relative au mot « acciaccature », que l'auteur a écrit « accaciature » (p. 108).

Tel qu'il est, ce livre aimable et suggestif constitue un document de premier ordre pour la connaissance de la musique française actuelle. Les historiens de l'avenir devront à M. Landormy des informations, des impressions et des analyses que lui seul peut-être pouvait nous offrir.

Paul-Marie Masson.

BIBLIOGRAPHIE MUSICALE

J.-H. FIOCCO, **Werken voor clavecimbel**, mitgegeven door Jos. WATELET, met een levensbericht door Christiane STELLFELD. Berchem-Antwerpen, « De Ring », 1936. Un volume in-folio de XVI + 58 pages, avec un portrait, et 4 planches de fac-similés. (Troisième volume des *Monumenta Musicae Belgicae)*.

Sous ce titre, M. Jos. Watelet nous donne une réédition très opportune des *Pièces de Clavecin* publiées à Bruxelles, entre 1731 et 1737, par Joseph-Hector Fiocco, alors maître de chapelle à la cathédrale d'Anvers. Ce musicien, qui mourut en 1741 à l'âge de trente-huit ans, ne doit pas être confondu avec son père, le compositeur italien Pietro-Antonio Fiocco, né à Venise et établi à Bruxelles.

Mlle Stellfeld, dans sa notice biographique, apporte des précisions nouvelles sur la carrière trop brève de Joseph-Hector. Mais on peut s'étonner qu'elle n'ait pas tenu compte, ne fût-ce que pour les rappeler ou les corriger, des renseignements biographiques et bibliographiques fournis par les dictionnaires d'Eitner et de Riemann.

Pour son édition, présentée dans une magnifique gravure, M. Watelet a adopté une excellente méthode en ce qui concerne la transcription des nombreux agréments employés dans les pièces de Fioccò. Il a reproduit scrupuleusement les signes de l'édition originale, mais il a ajouté au bas des pages des notes abondantes qui donnent la transcription détaillée des passages les plus délicats à interpréter. Cette transcription, qu'il ne prétend pas imposer comme la seule possible, est généralement la plus probable, et rendra de grands services aux exécutants, trop portés à négliger l'étude des agréments, qui est pourtant indispensable a la compréhension de l'art de cette époque.

Le recueil comprend deux « Suites de Pièces », l'une en *sol* et l'autre en *ré*, chacune formée de douze pièces. Par leurs titres comme par leur style, elles font souvent songer aux œuvres analogues de Couperin, ainsi que le remarque M. Watelet. Mais peut-être pourrait-on noter aussi leur parenté avec les œuvres des clavecinistes italiens et allemands. Quoi qu'il en soit, ces pièces sont d'une veine mélodique très séduisante et seront certainement accueillies avec faveur par nos modernes virtuoses du clavecin. Je me permets de signaler qu'un témoignage de leur vogue est fourni par un *Recueil de pièces de clavecin de différents auteurs*, conservé en manuscrit à la Bibliothèque Nationale de Paris (Vm7 4872), où l'on trouve, à côté d'œuvres de musiciens tels que Rameau, Couperin ou Haendel, quelques pièces du recueil de Fiocco *(La Fringante, Menuets, L'Italienne)*.

M. Watelet indique dans sa brève préface que notre Bibliothèque Nationale « possède un exemplaire de l'édition originale ». Mais il ne dit pas s'il s'est servi de cet exemplaire, et il ne mentionne pas celui qui est signalé par Eitner comme existant à Bruxelles. D'ailleurs l'édition originale, malgré les luxueux fac-similés, est insuffisamment décrite. Il faut regretter d'autre part que la présente réédition ne comporte pas de table des matières. Le lecteur est obligé d'avoir recours au fac-similé de l'ancienne table, dont la pagination ne correspond pas à celle de la réédition.

Paul-Marie MASSON.

GLUCK, **L'innocenza giustificata**, p. p. Alfred EINSTEIN. Wien, Universal-Edition, 1937. Un vol. in-folio de VIII + 122 pages.

Ce 82e volume des *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* nous donne, éditée pour la première fois, la partition d'orchestre d'un petit opéra de Gluck, *L'innocenza giustificata*, qui présente cet intérêt (purement historique) d'être une des plus caractéristiques parmi les œuvres que Gluck écrivit avant *Orfeo ed Euridice*, hors du domaine de l'opéra-comique. C'est une tragi-comédie musicale (sans parlé) dont le livret est comme une première esquisse de celui de *La Vestale* de Spontini. A défaut d'intérêt musical, on y découvre quelques velléités de réforme, dont l'étude intéressera les seuls musicologues.

Maurice CAUCHIE.

BRUCKNER, **Messe** (**E moll**) für achtstimmigen gemischten Chor und Blasorchester. Réduction avec piano p. p. Kurt SOLDAN. Leipzig, Peters, s. d. [1937].

La messe en mi mineur, qui date de 1866, est considérée par les spécialistes de Bruckner comme la plus belle des trois qu'a écrites ce compositeur. Le chœur à huit voix auquel elle est confiée n'est soutenu que par un petit orchestre d'instruments à vent ; encore celui-ci se tait-il pendant de longs passages ; aussi cette messe est-elle principalement écrite suivant la technique du chœur *a cappella*. Œuvre d'un croyant ascétique qui passa toute sa vie loin du monde, elle ne cherche ni à étonner ni même à plaire. Et pourtant ces pages, qui, au premier contact qu'on prend avec elles, semblent froides et presque mortes, prennent à la lecture attentive une vie intense : elles s'échauffent de toute la ferveur qu'y a mise Bruckner.

Maurice CAUCHIE.

PÉRIODIQUES

FRANCE. — **L'Information Musicale**, Paris, 1943. — Serge LIFAR, *Danse et Poésie* (8 janvier). — Marcel BERTHEAU, *La Simplification de l'Ecriture Musicale* (8 janvier et 26 février). — Jacques CHAILLEY, *La Simplification de l'Ecriture Musicale* (22 janvier). — Paul-Marie MASSON, *Une œuvre d'orchestre inédite de Chabrier* (5 février). — Guy FERCHAULT, *Henri Duparc et Francis Jammes* (12 et 19 février). — M. BÉCLARD-D'HARCOURT, *Le Poème du Rhône de Maurice Emmanuel* (19 février). — Gustave SAMAZEUILH, *Judith Gautier et Richard Wagner* (12 et 19 mars). — Robert GODET, *Claude Debussy* (26 mars). — Robert BERNARD, *L'Anniversaire de la mort de Henry Prunières* (9 avril). — Armand MACHABEY, *La Pénélope de G. Fauré à l'Opéra* (16 avril). — José BRUYR, *Le Baptême de la Notation Obouhoff* (16 avril). — Bernard GAVOTY, *Louis Vierne, le dernier romantique* (21 mai). — Guy FERCHAULT, *La Musique dans l'Enseignement* (28 mai). — Claude-André PUGET, Marcel DELANNOY, José BRUYR, P. MICHAUT, Serge MOREUX, Maurice BEX, *Hommage à Maurice Jaubert* (1900-1940) (4 juin). — Bernard GAVOTY, *Jehan Alain* (18 juin). — Gustave SAMAZEUILH, *Pierre Lalo* (25 juin).

HOLLANDE. — **De Wereld der Muziek**, Amsterdam, 1941 (juin). — H. MULLER, *De houding der 18de eeuwsche theoretici tegenover de muzikale tendens van hun tijd.* — J. VAN VOORTHUYSEN, *Riemann's rationalistisch surplus* (juillet). — Louis COUTURIER, *Dirk Schäfer.* — George STAM, *Improviseeren aan het orgel.* — A.-D. LOMAN JR., *Nogmaals : Riemann's dualisme in de Muziek* (août). — *Extra-nummer gewijd aan de nagedachtenis van Dr Johan Wagenaar* (†) (septembre). — J. VERMAAK, *Beiaarden.* — A.-D. LOMAN JR., *Symbolen in de melodie als grondbeginsel eener muziekleer* (octobre). — *Scheibe's Bach-Kritiek in het licht van de tijd.* — HUGO VAN DALEN, *Hans Pfitzner.* — A.-D. LOMAN, JR., *Symbolen in de melodie als grondbeginsel eener muziekleer* (fin). — *Muziek, physica, boven-en ondertonen.* — Louis COUTURIER, *Paganini's geheim.*

ITALIE. — **Note d'Archivio per la storia, Storia Musicale**, Rome, 1939 (mai-août). — R. CASIMIRI, *Il Codice Vatic.* 5318. *Carteggio musicale autografo tra teorici e musici del sec. XVI, dall'anno* 1517 *al* 1543. — *Giovan Battista Bovicelli e il card. Sirleto.* — R. CASADIO, *La cappella musicale della cattedrale di Ravenna nel sec. XVI.* — *** (R. CASIMIRI). *Musicisti dell' ordine francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-*

XVIII (septembre-octobre). — P. Guerrini, *Gli organi e gli organisti della cattedrale di Brescia.* — R. Casadio, *La cappella musicale della cattedrale di Ravenna nel sec. XVI* (suite). — ***, *Musicisti dell' ordine francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVIII* (suite) (novembre-décembre). — R. Casimiri, *Il Palestrina e il Marenzio in un privilegio di stampa del* 1584. — *La casa ospitale del Palestrina nel* 1586. — *R. Casadio, La cappella musicale della cattedrale di Ravenna...* (fin). — ***, *Musicisti dell' ordine francescano dei Minori Conventuali dei sec. XVI-XVIII.*

La Rassegna Musicale, Turin, 1939 (juin). — E. Borrelli, *Rinascimento, barocco et romanticismo in una storia del lingua aggio musicale.* — G. Gavazzeni, *Musicisti del nostro tempo : Jean Sibelius.* — M.-T. Mandalari, *Gradi della evòluzione drammatica* nel « *Ballo in Maschera* » *di Verdi* (juillet-août). — G. Barblan, *Francesco Antonio Bonporti « Gentiluomo di Trento, dilettante di musica* ». A. *Quesiti filologici* : « *Musica reservata* » e « Kassation » (septembre-octobre). — H. Mersmann, *La musica come « specchio* ». — G. Barblan, *Francesco Antonio Bonporti « Gentiluomo di Trento, dilettante di musica* » (suite). — B. Lupo, *La nuova edizione di Palestrina* (novembre). — G. Barblan, *Francesco Antonio Bonporti « Gentiluomo di Trento, dilettante di musica* » (fin). — U. Sesini, *Contenuto umano della lirica musicale trovadorica.* — S.-A. Luciani, *Restauri musicali* (décembre). — V. Tommasini, *Scarlattiana.* — G. Balestreri, *Paganini direttore d'orchestra.* — A. Bonaccorsi, *Noterelle di estetica : L'interpretazione storica, ossia dell' interpretazione.*

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Séance du Jeudi 28 Janvier 1943.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Salon Gaveau, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Vice-président de la Société.

Présents : Mmes Arger, Brussel, Mayer-Mutin ; Mlles Babaïan, Briquet, Druilhe, Frécot, Garros, Girardon, Hassid, Launay, Pierront ; MM. Bayer, le docteur Delmond, Favre, Le Cannu, Letocart, Paul-Marie Masson, Naville, Nicolas, Pfrimmer, Prod'homme, Schaeffner, Vivet et des invités.

Excusés : Mmes de Chambure, Metman ; Mlle Bréhier ; MM. Ferchault, Gastoué, Lebois, Moreux, Pincherle, Rapin.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

La candidature suivante est proposée et admise :

Membre actif : Mlle Solange Salvert, présentée par Mlle Garros et M. Paul-Marie Masson.

M. Masson prend ensuite la parole pour sa communication : *Une œuvre d'orchestre inédite de Chabrier (Etude historique et analyse musicale).* Il s'agit du *Prélude pastoral,* exécuté en première audition à l'Association artistique des Concerts populaires d'Angers, le 4 novembre 1888, puis à Paris, à la Société Nationale de Musique, le 27 avril 1889. Cette œuvre n'a pas été jouée depuis, elle n'a jamais été éditée, et les biographes de Chabrier la croyaient perdue ou détruite. La partition d'orchestre autographe a été retrouvée et identifiée par M. Masson dans un lot de manuscrits musicaux appartenant à Mme Robert Brussel. M. Masson fait l'historique de cette œuvre, et analyse au piano la partition d'orchestre, obligeamment prêtée par Mme Robert Brussel. Cette page d'orchestre, très attachante, contemporaine de *Joyeuse Marche* et de la même veine que *Sous Bois,* mérite pleinement d'être éditée et de figurer au programme de nos grands concerts.

La séance est levée à 17 h. 45.

Séance du Jeudi 25 Février 1943.

La séance est ouverte à 16 h. 45, Salon Gaveau, sous la présidence de M. A. Gastoué, vice-président de la Société.

Présents : Mme Mayer-Mutin ; Mlles Bréhier, Briquet, Druilhe, Frécot, Garros, Girardon, Salvert ; MM. Cellier, Dufrane, Favre, Gastoué, Gergely, Guilloux, Haraszti, Le Cannu, Paul-Marie Masson, Prod'homme, Rotmann, Schaeffner, Vivet et des invités.

Excusés : Mmes de Korewo, Metman ; Mlles Launay, Pierront ; MM. Baudelocq, Nicolas.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

Membres actifs : M. Pierre Géraudel, présenté par MM. Schaeffner et Dufourcq ; M. Jacques Perrody, présenté par Mlle Garros et M. Paul-Marie Masson.

La parole est ensuite donnée a M. J.-G. Prod'homme pour sa communication : *La « Symphonie fantastique » de Berlioz et « l'Anglais mangeur d'opium », d'Alfred de Musset,* dans laquelle il fait ressortir les rapports possibles entre le premier ouvrage de Musset, *l'Anglais mangeur d'opium* (paru anonymement en 1828, librement traduit de l'ouvrage original de De Quincey) et la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, dont le plan fut conçu en 1829-1830. Ces rapports sont particulièrement marqués dans les seconde, quatrième et cinquième parties de la symphonie : *Un Bal, Marche au supplice* et *Songe d'une nuit de sabbat.*

La séance est levée à 17 h. 30.

Séance du Jeudi 25 Mars 1943.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Salon Gaveau, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Vice-président de la Société.

Présents : Mmes Robert Brussel, Mayer-Mutin, Sempé ; Mlles Babaïan, Bréhier, Briquet, Corbin, Frécot, Garros, Hassid, Launay ; MM. Agostini, Chailley, docteur Delmond, Douël, Favre, Guilloux, Haraszti, Le Cannu, Letocart, Machabey, Paul-Marie Masson, Perrody, Pfrimmer, Pranard, Prod'homme, Verchaly, Vivet et des invités.

Excusés : Mmes Jane Arger, de Chambure, de Korewo, Mlle Girardon ; MM. Birman de Relles, Gastoué, Naville.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

La candidature suivante est proposée et admise :

Membre actif : Mlle Claudie Marcel-Dubois, présentée par MM. Gastoué et Schaeffner.

La parole est donnée à M. Emile Haraszti pour sa communication sur *Une fête sous Charles VII en l'honneur de l'ambassadeur du roi de Hongrie.* L'auteur, s'appuyant sur des textes empruntés aux chroniqueurs de l'époque, évoque les somptueuses réceptions données à Tours en 1457, pour les fiançailles du roi Stanislas de Hongrie avec Madeleine de France, fille du roi Charles VII. Ces anciens textes nous donnent de précieuses indications sur la place que tenaient les danses et le jeu des instruments dans ces réjouissances, interrompues par la mort imprévue du roi Stanislas, qui fut atteint de la peste à la Noël de 1457.

Une seconde communication est présentée par M. Jacques Chailley sur *Les Messes d'Antoine Boësset et le style de transition entre la Renaissance et le XVIIe siècle.* Il signale à l'attention de la Société un recueil de messes de Boësset qui est conservé en manuscrit à la Bibliothèque Nationale, et il analyse au piano la *Messe du IVe ton,* qu'il avait fait exécuter dans l'église de la Sorbonne le 4 décembre 1942, au cours du service annuel à

la mémoire du Cardinal de Richelieu. Les entrées serrées, l'écriture nettement contraponctique se rattachent encore aux procédés des musiciens polyphonistes du XVIe siècle; cependant, la basse instrumentale non chiffrée, tient une place de plus en plus grande, et devient indépendante des voix. La place de ce musicien est donc plus près de Dumont que de Roland de Lassus.

Après un bref échange de vues sur cette messe, dont il y aurait intérêt à préciser la date, la séance est levée à 18 h. 10.

Séance du Vendredi 14 Mai 1943.

La séance est ouverte à 16 h. 40, Maison Gaveau, Salle des Quatuors, sous la présidence de M. Paul-Marie Masson, Vice-président de la Société.

Présents : Mlles Babaïan, Corbin, Druilhe, Garros, Girardon, Soulage; MM. le docteur Delmond, Favre, Paul-Marie Masson, Perrody, Pfrimmer, Prod'homme, Riquier, Schaeffner, et des invités, dont M. Le Gentil, professeur de portugais à la Sorbonne.

Excusés : Mmes Arger, de Korewo, Metman; Mlles Bréhier, Frécot, Salvert; MM. Baudelocq, Bistch, Gastoué, Lebois, Le Cannu, Naville, Pincherle.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté .

Les candidatures suivantes sont proposées et admises : M. Georges Aubanel, présenté par Mme Sempé et M. Gastoué. M. Vladimir Fedorov, présenté par MM. André Pirro et Paul-Marie Masson. (Cette nouvelle présentation ne fait que remettre en vigueur l'admission déjà prononcée dans la séance du 24 février 1931 sur la présentation de Mme Yvonne Rokseth et de M. André Tessier).

La parole est donnée à Mlle Solange Corbin pour sa communication sur *La coutume liturgique de Braga.* Des traditions liturgiques vénérables se sont maintenues dans l'archevêché portugais de Braga. Ces usages ont pu être importés au XIIe siècle, lorsque la péninsule reçut les Clunisiens; ou, plus probablement, au XIIIe siècle, lorsque les Cisterciens fondèrent la jeune et fervente église portugaise. Ce sont des coutumes de l'Occident médiéval, que Braga a conservées jusqu'à maintenant, malgré les prescriptions du Concile de Trente. Ainsi, Braga chante chaque semaine dans son Office de la Vierge, des répons de Fulbert de Chartres que l'on retrouve au Processionnal bénédictin; elle procède, le 6 août, à la bénédiction des grappes, reste des bénédictions hebdomadaires; elle chante, à Noël, la prophétie de la Sybille. Toutes coutumes en général abandonnées.

Le Président fait ressortir l'intérêt et la nouveauté de cette étude de musicologie comparée.

M. Georges Favre présente ensuite une communication sur *Les œuvres dramatiques inédites de Boieldieu.* Sur les quarante partitions écrites par ce musicien, et représentées de son vivant avec succès, une dizaine sont restées inédites. Quelques-unes ne sont pourtant pas dénuées d'intérêt, tant au point de vue dramatique qu'au point de vue musical. En particulier les opéras-comiques écrits en Russie, de 1804 à 1810 (notamment *Aline reine de Golconde, Abderkan, Télémaque, La Dame Invisible*) con-

tiennent quelques bonnes pages qu'il serait souhaitable de voir réunies dans une anthologie. L'ouverture d'*Athalie* (1809) mériterait également d'être sauvée de l'oubli, et pourrait honorablement figurer au répertoire de nos grands orchestres symphoniques.

Un échange de vues s'établit à ce sujet entre M. Favre, M. Paul-Marie Masson et M. J.-G. Prod'homme.

La séance est levée à 18 h. 3 (1).

---

(1) La séance du mois de juin a été supprimée en signe de deuil, pour le décès de notre regretté président Amédée Gastoué.

NÉCROLOGIE

AMÉDÉE GASTOUÉ

La Société Française de Musicologie vient d'être cruellement éprouvée par la mort de son Vice-Président et ancien Président, Amédée Gastoué, survenue le 1er juin 1943. Tous ceux qui ont approché notre regretté confrère gardent le souvenir de sa parfaite courtoisie, de son obligeance toujours prête, et de son érudition qu'il dispensait avec une bienveillance inlassable.

Né à Paris en 1873, il avait manifesté dès sa jeunesse un goût très vif pour l'histoire musicale. Il aborda de bonne heure ces travaux sur la musique liturgique qui furent le centre de son activité de savant. En attendant une bibliographie complète, rappelons du moins les titres de ses principaux ouvrages : *Les Origines du chant romain, Catalogue des manuscrits de musique byzantine, l'Art grégorien, le Graduel et l'Antiphonaire, les Primitifs de la musique française, le Cantique populaire en France.* Gastoué a publié en outre de nombreux articles dans les revues françaises ou étrangères, et plusieurs éditions de musique ancienne, notamment *Le manuscrit de musique du trésor d'Apt (XIVe-XVe siècle).*

Toutes ces publications ne représentent qu'une part de son extraordinaire labeur. Il convient de mentionner également sa carrière de professeur (à la Schola cantorum, à l'Institut catholique, au Collège Stanislas) avec les ouvrages pédagogiques qui s'y rapportent ; la part importante qu'il a prise à l'inventaire des Bibliothèques musicales de Paris (Conservatoire, Opéra, Nationale, Arsenal) ; et enfin sa production de compositeur, qui comprend une cinquantaine d'œuvres.

Notre Société, dès que les circonstances le permettront, consacrera un numéro spécial de la *Revue de Musicologie* à la mémoire d'Amédée Gastoué.

ÉTIENNE GAVEAU

Notre Société a le vif regret de faire connaître à ses membres le décès de notre collègue Etienne Gaveau (7 octobre 1872-26 mai 1943). Le défunt était directeur de la Maison Gaveau, créée par son père en 1847, et à la tête de laquelle il avait été appelé dès 1893. Vice-président de la Chambre Syndicale des Facteurs d'instruments, Conseiller honoraire du Commerce Extérieur, il s'était toujours intéressé à tout ce qui concernait l'art musical. La Société Française de Musicologie a trouvé auprès de lui un appui bienveillant, qui ne s'est démenti en aucune circonstance, et qu'elle n'oubliera jamais.

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART (C. O. L. 31.0832). — 1944.





Publications de la Société Française de Musicologie

Sous le contrôle du Comité des Publications de la Société

Ces publications comprennent deux séries : 1° **Monuments de la Musique ancienne** ; 2° **Documents, inventaires et catalogues**.

Le prix de souscription est de **150 fr. l'année** (un volume au minimum), pour le tirage ordinaire

300 fr. pour le tirage de luxe sur Arches, dont chaque exemplaire porte le nom du souscripteur.

Le montant des *souscriptions* doit être envoyé **exclusivement** au compte de *chèques-postaux* du Comptoir National d'Escompte de Paris compte 606 Paris, 14, rue Bergère) avec la mention : « à verser au compte de la Société Française de Musicologie, Agence O, n° 14.418.

Les prix de vente, dès la **publication des volumes**, sont majorés de 50 à 100 % sur les prix de souscription (voir catalogue ci-après).

Tout volume acheté **en dehors** de la souscription doit être payé **directement** à :

Eug. DROZ

LIBRAIRIE DE LA S. F. M.

Rue de Tournon, n° 25, PARIS (VI°)

Première Série

Monuments de la Musique ancienne

TOME I. — **Deux livres d'orgue édités par Pierre Attaingnant** (1531), transcrits et publiés par Yvonne Rokseth.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1925)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

Tome II. — **Œuvres inédites de Beethoven**, recueillies et publiées par G. de Saint-Foix.

1 volume in-4° raisin, relié (1926)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

TOMES III et IV. — **Chansons au luth et airs de cour français du XVI° siècle**, recueils originaux transcrits et publiés par Adrienne Mairy, avec une introduction de Lionel de La Laurencie et une étude des sources par G. Thibault.

Deux tomes en 1 vol. in-4° raisin, relié (1927-1929)........................ 200 fr.

Pour les membres de la Société........................ 135 fr.

TOME V. — **Treize Motets et un Prélude réduits en la tablature des orgues**, transcription du 3° livre d'orgue édité par Attaingnant (1531), publié d'après l'exemplaire unique de la Bibliothèque d'Etat de Munich, avec l'adjonction des versions vocales originales des motets, par Yvonne Rokseth.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1930)........................ 130 fr.

Pour les membres de la Société........................ 100 fr.

TOME VI. — **La Rhétorique des Dieux et autres pièces de luth de Denis Gaultier**, publiées dans le texte original de tablature avec la reproduction des dessins d'Abr. Bosse, R. Nanteuil et E. Lesueur du manuscrit du Cab. des Estampes de Berlin, par André Tessier. Etude artistique du manuscrit par Jean Cordey.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1931)........................ 240 fr.

Pour les membres de la Société........................ 160 fr.

TOME VII. — **La Rhétorique des Dieux**, transcription du texte par André Tessier.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1932-1933)........................ 240 fr.

Pour les membres de la Société........................ 160 fr.

TOME VIII. — **Pièces de clavecin**, composées par J.-H. D'Anglebert, publiées par M. Rœsgen-Champion.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1934)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

TOME IX. — **Sonates de violon** de J.-J. C. DE MONDONVILLE, publiées par M. PINCHERLE.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1935)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

TOME X. — **Le manuscrit de musique polyphonique du trésor d'Apt** (XIVe-XVe s.), transcrit en notation moderne, avec introductions, notes, fac-similés, par A. GASTOUÉ.

1 volume in-4° raisin, relié percaline (1936)........................ 200 fr.

Pour les membres de la Société........................ 135 fr.

TOME XI. — **Sonates pour piano** de BOIELDIEU, choix publié par G. FAVRE, avec une introduction.

1 volume in-4° raisin (1944)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

Deuxième Série

Documents, Inventaires et Catalogues

TOMES I et II. — **Inventaire du fonds Blancheton de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique de Paris** (Symphonies du milieu du XVIIIe siècle), publié avec l'incipit et le tableau de la composition thématique de chaque symphonie, par LIONEL DE LA LAURENCIE.

Deux volumes in-8°, brochés (1930-1931)........................ 175 fr.

Pour les membres de la Société........................ 130 fr.

TOMES III et IV. — **Mélanges offerts à M. L. de La Laurencie.**

Un volume in-8°, broché (1932-1933)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

TOMES V et VI. — **Documents inédits relatifs à l'Orgue Français**, extraits des archives et des bibliothèques (XIVe-XVIIIe siècles), publiés avec une introduction et des notes par M. DUFOURCQ.

Les deux volumes ensemble (1934-1935)........................ 130 fr.

Pour les membres de la Société........................ 100 fr.

TOME VII. — **Catalogue des livres de musique (manuscrits et imprimés) de la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris**, par L. DE LA LAURENCIE et A. GASTOUÉ.

Un volume in-8°, broché (1936)........................ 120 fr.

Pour les membres de la Société........................ 90 fr.

TOME VIII. — **Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle**, par G. THIBAULT et L. PERCEAU.

1 volume in-8°, broché, avec *supplément musical* (1942)........................ 150 fr.

Pour les anciens souscripteurs et les membres de la Société.. 125 fr.

DERNIÈRES PUBLICATIONS DES MEMBRES DE LA SOCIÉTÉ

G. DE SAINT-FOIX. W. A. *Mozart* IV : *L'épanouissement*, 1784-1788 (Vol. I, II, 2e édition revue et augmentée). Paris, Desclée de Brouwer et Cie, s. d. (1940).

A. PIRRO, *Histoire de la Musique : de la fin du XIVe siècle à la fin du XVIe* (Collection des *Manuels d'Histoire de l'Art*). Paris, H. Laurens, 1940.

HECTOR BERLIOZ, *Beethoven*. Avant-propos de J.-G. PROD'HOMME. Paris, Edition Corréa, 1941.

FRANZ LISZT, *Chopin*. Avant-propos d'Alfred CORTOT. Introduction de J.-G. PROD'HOMME. Paris, Editions Corréa, 1941.

R. WAGNER, *Mes Œuvres*, traduction et introduction par J.-G. PROD'HOMME. Avant-propos de E. Buchet. Paris, Editions Corréa, 1941.

ADAM DE LA HALLE, *Rondeaux à 3 voix égales*, transcrits par J. CHAILLEY, Paris, Rouart, Lerolle et Cie, 1942.

N. DUFOURCQ, *Petite Histoire de la Musique en Europe*. Paris, Larousse, 1942.

J. GARDIEN, *L'orgue et les organistes en Bourgogne et en Franche-Comté au XVIIIe siècle*. Paris, Droz, 1942.

A. MACHABEY, *Précis-Manuel d'Histoire de la Musique depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours*. Paris, Lemoine, 1942.

G. FAVRE, *Boieldieu, sa vie, son œuvre*. Première partie : *La vie*, Paris, Droz, 1944 (200 fr.).

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — 1944

